DER THEATERKRITIKER ISIDOR LANDAU

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

der Philosophischen Fakultät

der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Klaus Hoser

aus Duisburg

Berlin 1962

DER THEATERKRITIKER ISIDOR LANDAU

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Klaus Hoser

aus Duisburg

Berlin 1962

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Dekan: Prof. Dr. Hans Joachim Lieber

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Hans Knudsen

2. Berichterstatter: Prof. Dr. Emil Dovifat

Tag der mündlichen Prüfung: 18. und 20. Juni 1962

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin.

Inhaltsverzeichnis

Der Theaterkritiker I s i d o r L a n d a u

	Seite
Schrifttumsverzeichnis	7
Vorbemerkung	13
Einleitung	14
LEBENSGANG LANDAUS	
Werdegang bis zur Beendigung des Studiums	17
Landaus erste Theaterkritik	19
Übersiedlung nach Dresden, umfangreiche politische und literarische Tätigkeit	19
Erste Fühlungnahme mit dem lebendigen Theater	20
Übersiedlung nach Berlin. Tätigkeit beim BBC	23
Freie literarische Tätigkeit	26
Anfeindung durch Fachkollegen	28
Würdigung in der Jubiläums-Ausgabe des BBC und zum 80. Geburtstag	31
Emigration und Tod	34
DRAMATURGIE UND ALLGEMEINE FRAGEN DER GEBRAUCHSSTÜCKE DER ZEIT	
a) Die Posse, Das Lustspiel, Der Schwank	36
b) Das Problemstück	42
KRITIK DES DRAMAS	51
Sophokles	52
Aristophanes	53
Macchiavelli	54
Shakespeare	54
Corneille	60
Molière	61
Goethe	62
Schiller	67
Kleist	71
Grillparzer	72
Hebbel	74

Seite

Ibsen 75
Gerhart Hauptmann 86
Tolstoi 97
Björnson 98
Strindberg 98
Sudermann 100
Bahr 104
Halbe 105
Schnitzler 106
Shaw 107
Wedekind 109
Hofmannsthal 112

KRITIK DER SCHAUSPIELKUNST

Prinzipielle Haltung zur schauspielerischen Darstellung 116

Vergleichende Rollenkritik

Hamlet 117
Shylock 122

Schauspielerkritik

Eleonore Duse 126
Matkowsky 128
Kainz 134
Barnay 138
Klara Ziegler 141
Adele Sandrock 144
Rosa Poppe 146
Friedrich Haase 147
Max Pohl 149
Emanuel Reicher 150
Agnes Sorma 153
Maria Pospischil 154

Zusammenfassende Betrachtung 155

Seite

KRITIK DER REGIE 158

Allgemeine Äusserungen über die Regie 158
Beurteilung der Massenregie und ihre Beeinflussung durch die Meininger 164
Beispiele der Regie vor Reinhardt 169
Die Regie Max Reinhardts 173

DAS PUBLIKUM

Allgemeine Betrachtung 185
Das Theater als gesellschaftliches Ereignis 190
Die Spannung 194
Das Publikum der "Freien Bühne" 196
Die Ausdrucksmöglichkeiten des Beifalls 198
Ovationen 200
Das literarische Verständnis des Publikums 203
Kämpfe zwischen Beifall und Zischen 206
Schlechtes Benehmen 216
Mörderische Ironie 218

Schlussbemerkung 222
Tabellarische Übersicht zu einigen Monaten der Rezensententätigkeit Landaus 224
Ergebnisse 232
Anmerkungen 234
Lebenslauf 243

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546822_0052

Schrifttumsverzeichnis

Bei häufiger zitierten Werken sind die beigefügten unterstrichenen Abkürzungen verwendet worden.

Alewyn	Richard Alewyn Über Hugo von Hofmannsthal Göttingen 1958
Allgayer	Wilhelm Allgayer Dramenlexikon Köln u. Berlin 1958
Arnold	R.F.Arnold Das deutsche Drama München 1925
Bab, Ilse	Ilse Bab Der Theaterkritiker Julius Bab Diss., FU Berlin 1953
Bab, Geg.	Julius Bab Das Theater der Gegenwart Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870 Leipzig 1928
Bab, Gedenkbuch	Julius Bab Kainz und Matkowsky. Ein Gedenkbuch Berlin 1912
Bab, Matkowsky	Julius Bab Adalbert Matkowsky Berlin o.J.
Bab, Sorma	Julius Bab Agnes Sorma. Ein Gedenkbuch Heidelberg 1927
Bab, Shakespeare	Julius Bab Shakespeare. Wesen und Werke Stuttgart/Berlin/Leipzig 1925
Barnay	Ludwig Barnay Erinnerungen 2 Bde. Berlin 1903
Behl	C.F.W.Behl Gerhart Hauptmann Eine Studie. Berlin 1913
Bohla	K.Bohla Paul Schlenther als Theaterkritiker Dresden 1935

Brahm	Otto Brahm Kritische Schriften über Drama und Theater. Hrsg.v.Paul Schlenther Berlin 1913
Creizenach	Wilhelm Creizenach Geschichte des neueren Dramas 3 Bde. Halle 1923 (1894 ff)
Emrich, Protest	Wilhelm Emrich Protest und Verheissung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung Frankfurt a.M./Bonn 1960
Encyclopaedia	Encyclopaedia Judaica. Das Judentum in Geschichte und Gegenwart. 10 Bde. bis L (unvollendet) 10. Bd. Berlin 1928 - 34
Fambach	Dagmar Fambach Das Gebrauchsstück um 1900 Diss., FU Berlin 1953
Fischer	Siegfried Fischer Die Aufnahme des naturalistischen Theaters in der deutschen Zeitschriften-Presse Diss., FU Berlin 1953
Fontane	Theodor Fontane Plaudereien über Theater. 1.Bd. Das königliche Schauspielhaus zu Berlin Berlin 1926
Fontane	Theodor Fontane Causerien über Theater Hrsg.:Paul Schlenther Berlin 1905
Goethe, Jub.	Johann Wolfgang Goethe Goethes sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe, Bde. 37 u. 38 Stuttgart o.J.
Günther	J. Günther Der Theaterkritiker Heinrich Theodor Rötscher (Theatergeschichtl. Forschungen Bd. 31) Leipzig 1921
Holz, Briefe	Arno Holz Briefe. Hrsg. Anita Holz u. Max Wagner München 1948

Jacobs, Schauspielk.	Monty Jacobs Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen. (1913) Berlin 1954
Jacobsohn, Bühne	Siegfried Jacobsohn Das Jahr der Bühne. Bd. 1 Berlin 1912
Jacobsohn, Reinhardt	Siegfried Jacobsohn Max Reinhardt Berlin 1910
Jacobsohn, Schaubühne	Siegfried Jacobsohn Die Schaubühne, Nr. 45 Berlin 1906
Jürgen, Hart	Ingeborg Jürgen Der Theaterkritiker Julius Hart Diss., FU Berlin 1956
Kerr	Alfred Kerr Die Welt im Drama 5 Bde. Berlin 1917
Kessler	Dorothea Kessler Die Rezeption Grillparzers durch die norddeutschen Bühnen unter Führung Berlins Diss., FU Berlin 1950
Kirchner	Marlene Kirchner Das Görlitzer Stadttheater 1851 - 98 Diss., FU Berlin 1960
Klein	Robert Klein Heinrich Theodor Rötschers Leben und Wirken Diss., Berlin 1919
Knudsen, Theatergesch.	Hans Knudsen Deutsche Theatergeschichte Stuttgart 1959
Knudsen, Theaterkritik	Hans Knudsen Theaterkritik Berlin 1928
Knudsen, Fontane	Rüdiger Knudsen Der Theaterkritiker Theodor Fontane Diss., Berlin 1942

Koplowitz	O. Koplowitz Otto Brahm als Theaterkritiker Mit Berücksichtigung seiner litherarhistorischen Arbeiten Riehen-Basel 1936
Kosch	Wilhelm Kosch Deutsches Theaterlexikon Wien 1953 ff
Kruchen	A. Kruchen Das Regie-Prinzip bei den Meiningern zur Zeit ihrer Gastspielepoche 1874 - 1890 Danzig 1933
Kürschner	Kürschners Deutscher Literaturkalender. Jahrgänge 1873 - 1931
Laube	Heinrich Laube Heinrich Laubes ausgewählte Werke hrsg. von H.H.Houben Leipzig o.J.
Legband	Paul Legband Das deutsche Theater in Berlin München 1909
Litzmann	Berthold Litzmann Das deutsche Drama in den literarischen Bewegungen der Gegenwart Hamburg und Leipzig 1894
Lüthi	Max Lüthi Shakespeares Dramen Berlin 1957
Martersteig	Max Martersteig Das deutsche Theater im 19.Jahrh. Leipzig 1924 (2.Aufl.)
Melitz	Leo Melitz Führer durch das Schauspiel der Gegenwart 2 Bde. Berlin 1914
Poerschke	Karl Poerschke Das Theaterpublikum im Lichte der Soziologie und Psychologie Schaubühne Bd. 41 Emsdetten 1951
Raeck	Kurt Raeck Das Deutsche Theater zu Berlin unter der Direktion von A. L'Arronge Diss., Berlin 1928

Ribeiro	Horst Ribeiro Der Theaterkritiker Karl Frenzel Diss., FU Berlin 1953
Richter	Helene Richter Kainz Wien und Leipzig 1931
Schlenther	Paul Schlenther Gerhart Hauptmann. Leben und Werke Berlin 1898 (2.Aufl.)
Schlenther	Paul Schlenther Theater im 19.Jahrhundert Hrsg. H.Knudsen in Schr.d.Gesellschaft f.Theatergesch. Bd. 40 Berlin 1930
Schwanbeck	Gisela Schwanbeck Bibliographie der deutschsprachigen Hochschulschriften zur Theaterwissenschaft v. 1825-1952 Berlin 1956
Soergel	Albert Soergel/Curt Hohoff Dichtung und Dichter der Zeit vom Naturalismus bis zur Gegenwart Bd. 1 Düsseldorf 1961
Stahl	Ernst Leopold Stahl Shakespeare und das deutsche Theater Stuttgart 1947
Sudermann	Hermann Sudermann Verrohung der Theaterkritik Berlin/Stuttgart 1902
Wahnrau	Gerhard Wahnrau Berlin Stadt der Theater Der Chronik I. Teil Berlin 1957
Weno	Joachim Weno Der Theaterstil des Naturalismus Diss., FU Berlin 1950

Benutzte Zeitungen und Zeitschriften

Berliner Börsen Courier = BBC (Jahrgänge 1886 - 1912)

Vossische Zeitung (Einzelne Nummern aus verschiedenen Jahrgängen)

Berliner Tageblatt

8-Uhr Abendblatt

Berliner Börsen Zeitung

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Neues Wiener Journal

Die Welt auf Reisen (Jahrgänge 1901 - 1921)

Von Landau herausgegebene und hier zitierte Schriften

Nordlandfahrt der Augusta Victoria von Isidor Landau
Verlag Hugo Steinitz, Berlin 1895

Die Westindienfahrt der Columbia von Isidor Landau
Verlag Hugo Steinitz, Berlin 1897

Hrsg. I.Landau — Das Land Goethes 1914 - 1916
Ein vaterländisches Gedenkbuch
Dt.Verl.Anstalt Stuttgart/Berlin 1916

Hrsg. I.Landau — Berlin unter dem Scheinwerfer
Fichte Verlag, Berlin 1924

Hrsg. I.Landau — Die Welt auf Reisen
Zeitschrift der Zentralstelle für den Fremdenverkehr von Gross-Berlin 1913 - 1920

Lebenserinnerungen I.Landaus, Manuskript aus dem Nachlass Lugano 1941 (handschriftl.)

Vorbemerkung

Die Anregung zu dieser Arbeit verdanke ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Hans Knudsen, der mir besonders in den Fällen, in denen die Materialbeschaffung auf Schwierigkeiten stiess - wie etwa bei Auskünften über die Person Isidor Landaus, mit dem er noch selbst gut bekannt war - seine grosszügige Hilfe nie versagt hat. Nachforschungen über etwaige Nachkommen verliefen langwierig, denn Landau war ein Opfer des Dritten Reiches. Durch die Berliner Jüdische Gemeinde wurde mir dankenswerterweise die Bekanntschaft mit Frau Dore Landau, jetzt in der Schweiz ansässig, vermittelt. Frau Dore Landau stellte mir nach anfänglicher verständlicher Zurückhaltung wertvolles Material zur Verfügung.
Meinen besonderen Dank darf ich an dieser Stelle der Rheinstahl Wanheim GmbH. für ihre verständnisvolle Förderung meines Studiums aussprechen.

Vielleicht kann eine solche Arbeit dazu beitragen, dass der Anschluss an eine Zeit gefunden wird, die von uns durch eine Periode des Totschweigens getrennt ist.

Einleitung

Isidor Landau war von 1881 bis 1912 in Berlin als Journalist und Theaterkritiker tätig. Wenn auch sein Name heute kaum noch bekannt ist, gehörte er in seiner Zeit zu den hervorragenden Persönlichkeiten des Berliner Kulturlebens. Er erlebte und prägte eine Epoche mit, die wir geradezu als die markanteste und interessanteste der deutschen Theatergeschichte bezeichnen dürfen. Wir haben es hier nicht mit einer Persönlichkeit wie Theodor Fontane oder Siegfried Jacobsohn zu tun, die seine Zeitgenossen waren und im Vergleich zu denen Landau sein grundsätzlich anderes Temperament offenbarte, insofern er deren Fortschrittsgeist nicht teilte und ihm Neuerung stets weniger galt als Bewahrung. Landau war ein konservativer Charakter. Während der Schwerpunkt der Kritik bei den meisten seiner Kollegen in literarischen Fragen lag, und sie dadurch über ihre Zeit hinaus fortlebten, beschäftigte Landau ausschliesslich das Phänomen des lebendigen Theaters. Er erblickte seine Aufgabe einzig und allein darin, das theatralische Tagesgeschehen kritisch zu beurteilen. Die literarische Kritik, die sich teilweise selbst zur Literatur machen wollte, war ihm fremd, und er vermied es peinlich, in seinen Rezensionen Fragen und Probleme rein literarhistorischer Art aufzugreifen und abzuhandeln.

Seine enge Verbundenheit mit dem lebendigen Theater unterstrich er noch durch einen ständigen und unmittelbaren Kontakt mit allen Persönlichkeiten des Berliner Theaterlebens. Er kannte alle Schriftsteller, Intendanten und Schauspieler und war zum Teil sogar mit ihnen eng befreundet. Aber nicht nur bei den schaffenden Künstlern, sondern auch bei dem geniessenden Publikum war er bekannt und beliebt.

Als Redakteur und späterer Chefredakteur des "Berliner Börsen-Courier" machte er diese Zeitung neben ihrer wirtschaftlichen Bedeutung zu dem für Berlin und Deutschland bestinformierten und meistgelesenen Blatt für die am Theater interessierten Kreise. Zahlreiche Neuerungen, wie z.B. Veröffentlichung des Wochenspielplans und die sogenannte Nachtkritik, führte er beim "Berliner Börsen-Courier" ein.

Man könnte Landau vielleicht zum Vorwurf machen, dass er die grossen geistigen Strömungen seiner Zeit nicht genügend erkannt und beschrieben hat, dies beträfe aber nur die literarische Seite seiner Kritik. Die grossen Stilwandlungen, die mit den Ibsen-Aufführungen einsetzten und über die "Freie Bühne" bis zu Reinhardt führten, hat er als eine kontinuierliche Entwicklung beobachtet und rezensiert, wie sie sich ihm von Fall zu Fall darbot. Er registrierte und beurteilte die, uns im Rückblick als Revolutionen erscheinenden, Aufführungen nüchtern und nur ganz selten mit dem Enthusiasmus, den viele Kollegen äusserten. Durch diese Eigenschaften bietet er sich dem heutigen Betrachter dieser Theaterepoche als Sonderling dar, der,

durch Erziehung und seine Schweizer Studienzeit geformt, in gewisser Weise die Tradition einer konservativen Kritik, wie sie etwa Frenzel betrieben hatte, fortführte und deren letzter Vertreter in Deutschland er wohl genannt werden kann. Völlig unbeeinflusst von allen modernen Literatur-Bewegungen vertrat er eine ganz eigenständige Auffassung des Theaters. Diese Kunstanschauung, die massgeblich durch die Schillersche Kunstästhetik beeinflusst war, stand im Bann des klassischen Idealismus, was sich in seinen Kritiken an Klassiker-Aufführungen immer wieder beobachten lässt. Modernen Literatur-Bewegungen stand er zwar offen, jedoch immer leicht skeptisch gegenüber, ebenso erkannte und würdigte er die Vorteile der naturalistischen Spielweise und des Reinhardtschen Zauber-Theaters, wies jedoch auch hier, im Gegensatz zu vielen seiner Kritiker-Kollegen, von Anfang an auch auf die nachteiligen Erscheinungen dieser Theaterreformen hin. Er war sich immer bewusst, dass jede Reform zugleich Zerstörung einer alten Form ist. Mit seiner freundlichen Beurteilung des Boulevard-Theaters, der französischen Stücke von Dumas und Sardou etwa, sowie der volkstümlichen deutschen Possen und Schwänke seiner Zeit, stand er ebenfalls ziemlich isoliert da. Seine positive Wertung gerade dieser Sparte des Gebrauchs-Theaters entstand aus der heute selbstverständlich erscheinenden soziologischen Erkenntnis des Bedürfnisses aller Kreise nach guter Unterhaltung. Diese Erkenntnis teilte kaum einer der Kritiker seiner Zeit, die sich weniger um das Theater in seiner Relation zum Publikum kümmerten, als vielmehr um die rein literarische Seite der modernen Dramatik. Alles was ausserhalb dieser allgemeinen Anschauung lag, wurde mit spöttischen Bemerkungen als unwichtig abgetan.

Die ausserordentliche Beliebtheit Landaus leitete sich aus seiner Art der Kritik ab. Eines der auffallendsten Merkmale war, dass er unter der gesamten Künstlerschaft Berlins keine Feinde hatte. Diese Tatsache wird immer wieder in den verschiedensten Briefen und offiziellen Würdigungen hervorgehoben. Nur in Kreisen von Fachkollegen herrschte, in Verkennung seiner Absichten, ein gewisses Misstrauen gegen ihn. Bekannt ist die abschätzige Auslegung seiner Initialen I.L. (Isidor Landau) als "Ich lobe" oder "Immer liebenswürdig".

Landaus Berufsauffassung war von einer in Kritikerkreisen selten zu findenden Bescheidenheit gekennzeichnet. Aus diesem Grunde hat er auch niemals seine Kritiken in Buchform veröffentlicht, wie etwa Kerr und Jacobsohn, die mit ihren Rezensionen gleichzeitig literarische Ansprüche erhoben. In einer sonst belanglosen Kritik machte er einmal seine Auffassung klar, wenn er schrieb:

> "Die Kritik verhält sich zum Kunstwerk wie eine gedruckte botanische Abhandlung zur duftenden Rose. Von der Abhandlung ist man bald genug belehrt, Rosen aber erfreuen uns immer wieder."(1)

Er fühlte sich zum Kritiker berufen, übte jedoch sein Amt nie mit der Absicht aus,zu richten oder zu belehren. Seine Aufgabe sah er vielmehr in einer "produktiven" Kritik im

Sinne Goethes. Er urteilte nicht nach einem vorgefassten Massstab, in den er dann das jeweilige Kunstwerk einordnete und es, wenn dies nicht gelang, ablehnte, sondern er versuchte immer, die künstlerischen Intentionen einer Aufführung zu erspüren und sie zum Massstab zu erheben und damit dem Verfasser, dem Regisseur oder dem Schauspieler zu helfen, indem er auf vermeidbare Fehler hinwies. So machte er sich sein Amt schwerer als viele seiner Kollegen, die zwar im Zerstören brillierten, aber im Gegensatz zu Landau für die künstlerische Weiterentwicklung des Theaters unproduktiv blieben. Eine Zusammenfassung dieser Vorzüge der Landauschen Kritik finden wir in einem Brief, den ihm Ludwig Fulda, kurz nach seinem Austritt aus dem "Berliner Börsen-Courier", schrieb:

> "Da Sie das Amt der Kritik stets in dem positiven Sinne aufgefasst haben, den Goethe für sie wünscht, haben Sie durch Ihr Urteil immer fördernd, niemals hemmend auf die Arbeit anderer eingewirkt. Nicht etwa bloss durch Ihre oft hervorgehobene Milde, nein, milde waren Sie nur im Ton, keineswegs in der Sache. Sie haben einen kräftigen Tadel auszusprechen nie gescheut, wo er Ihrer Überzeugung entsprach. Nein, was Ihre kritische Tätigkeit für produktive Menschen so wertvoll machte, war Ihr grundsätzlicher Respekt vor geistiger Arbeit und Ihre unverwüstliche Freude an der Sache."(2)

Es bleibt noch zu bemerken, dass Landau seine grundsätzliche Kunstanschauung nie fixiert hat; sie kam innerhalb der Tausenden von Kritiken, die er geschrieben hat, zu lebendiger Geltung. Die weltanschauliche Haltung Landaus ergibt sich aus dem Gesamtbild seiner Persönlichkeit, deren Entwicklung wir uns im folgenden Kapitel zuwenden.

LEBENSGANG LANDAUS

Werdegang bis zur Beendigung des Studiums

"Isidor recte Israel Landau, der Sohn des Meier Landau und der Taube Auerbach" (3), wurde in Zbaraz, Galizien, am 20. September 1850 geboren, entgegen den Angaben im "Literatur-Kürschner", in "Wer ist's" und anderen Nachschlagewerken, die fälschlich das Jahr 1851 als Geburtsjahr nennen. Landau, dem alles unwichtig war, was seine äussere Person betraf, (er füllte z.B. auch niemals Fragebogen aus, die ihm von den Verlagen der Nachschlagewerke zugeschickt wurden) liess es auch zu, dass sein siebzigster, fünfundsiebzigster und achtzigster Geburtstag, immer ein Jahr zu spät, also 1921, 1926 und 1931 in den Zeitungen gewürdigt wurde. Sogar in seinem Pass fand sich dieses falsche Datum.

Seine Tochter, Frau Dore Landau, erklärte mir, wie es zu dieser Differenz von einem Jahr kam. Den Eltern in Galizien war es im Laufe der Zeit zur Gewohnheit geworden, das Alter ihrer Söhne beim Bezirkswehramt um ein Jahr jünger anzugeben, um sie so erst mit siebzehn Jahren Soldat werden zu lassen. Doch Landau blieb ganz vom Kriegsdienst verschont, da er schon sehr früh seine Heimat verliess. Landaus Vater war Gutsverwalter bei dem Fürsten de Ligne in Zbaraz. Er entstammte einer alten jüdischen Familie. Sein Grossvater war der bekannte rabbinische Gelehrte und Rabbiner von Prag, Ezechiel Landau, ein anderer Verwandter, Markus Landau, wirkte als Literaturhistoriker in Wien und veröffentlichte Arbeiten über die italienische Klassik. Ein Vorfahre mütterlicherseits war Rabbiner in Hamburg.(4)

Von seinen Eltern wurde er mit fünf Jahren auf die Bernhardiner Klosterschule in Zbaraz geschickt,

> "in meiner dankbaren Erinnerung die beste Schule mit der freundlichsten und gütigsten Lehrerschaft. Ich bin heute noch versucht, jeden Mönch mit brauner Kutte und weissem Gürtel ehrerbietig zu grüssen",(5)

schreibt der Einundneunzigjährige in seinen Lebenserinnerungen an den Enkelsohn.

Es ist anzunehmen, dass durch die Erziehung der Klosterbrüder zu Güte und Verständnis diese hervorstechendsten Charaktereigenschaften Landaus den entscheidenden Impuls erhielten.

Das Gymnasium besuchte Landau in Tarnopol und Brody, doch schon mit vierzehn Jahren, als der Polenaufstand von 1863/64 zusammenbrach, verliess er seine Heimat, um sie danach nur noch zweimal zu kurzen Besuchen wiederzusehen. Er ging in die Schweiz, wohin sich damals der Strom der Flüchtlinge ergoss. Die erste Station wurde Zürich, wo er das Gymnasium zu Ende besuchte. Den Lebensunterhalt zahlten ihm die Eltern zweier adliger Schulkameraden dafür, dass er

sie, wie schon in Galizien,

"von Klasse zu Klasse mitschleifte".

Doch bald trennte er sich von dieser Familie, um, ganz auf sich gestellt, bei einer Versicherungsgesellschaft mit Büroarbeiten hundert Franken zu verdienen, von denen er "herrlich leben" konnte.

Nach Beendigung seiner Schulzeit siedelte er im Jahre 1869 zum Studium nach Bern über. Hier hatte er auch seine erste indirekte Berührung mit der Presse, denn in seinen Freistunden arbeitete er in der Schweizer Filiale der Annoncen-Expedition von Sachse und Co., Leipzig.

Auf der Universität hörte Landau bei Professor Förster Vorlesungen über Physik. Mit Professor Johannes Scherer,über dessen kulturgeschichtliche Werke Landau später auch verschiedene kritische Würdigungen schrieb, und Professor Lazarus, dem "Begründer der Völkerpsychologie", blieb Landau in enger Verbindung bis zu deren Tode. Professor Lazarus war es auch, der ihn später in die "Schillerstiftung" einführte, und als Lazarus nach Meran übersiedelte, schlug er Landau zur Wahl in den Ausschuss vor. In den Vorstand wurde Landau dann auf den Vorschlag Fontanes hin gewählt, als dieser zurücktrat. Über zwanzig Jahre wirkte Landau für die Schillerstiftung und wurde zu ihrem Ehrenmitgliede.

Ganz besonderen Einfluss aber übte Professor Franz Huber auf Landau aus, der auch der Theaterkritiker des "Hallerschen Intelligenz Blattes", der ältesten Zeitung in der Schweiz, war. Dieser Professor Huber war durch sein papstfeindliches, grell tendenziöses Buch: "Die lateranische Kreuzspinne" hervorgetreten, mit dem er einen Sturm der Entrüstung entfesselt hatte. Vor allem eine damals sehr ungewöhnliche und eigenwillige Kritik Hubers an Klara Zieglers "Jungfrau von Orleans" ist von besonderem Interesse für eine Betrachtung von Landaus Bildungsgang und seiner späteren Haltung zum Theater. In Rezensionen Landaus im "Berliner Börsen-Courier" über dieses Stück zeigte sich immer wieder eine aus der Berner Zeit stark beeinflusste Auffassung dieser Rolle. Fast ein halbes Jahrhundert später erinnerte sich Landau an diese ersten Eindrücke im "Neuen Wiener Journal":

> "Klara Ziegler stand auf der Höhe ihres Ruhmes. Als 'Jungfrau von Orlans' durchzog sie siegend auch die Schweiz. Man konnte sich die strahlende Johanna d'Arc damals auch gar nicht anders denken, denn als heroische, äusserlich schon imponierende Amazone. Da empörte sich Franz Huber gegen die Herrschaft der hochragenden und kraftstrotzenden, donnernden Heldin in Schillers Drama. Er stellte die Lehre auf: Johanna darf kein Heldenweib sein, bei dessen Erscheinen man ohne weiteres begreift, wie sie es mit mehreren Dragonern aufnehmen kann. Johanna d'Arc erschien ihm als hysterische Nachtwandlerin, als zarte Visionärin, deren Kraft eine rein suggestive, eine rein seelische war."(6)

Wenn Professor Huber verhindert war, das Theater zu besuchen, beauftragte er gewöhnlich seinen Schüler Landau, ihn in der Vorstellung zu vertreten, und liess ihn "berichten".

Landaus erste Theaterkritik

So kam es auch zu der ersten und fast "verhängnisvollen" Kritik Landaus, als Huber ihn in die Aufführung einer Sommerbühne geschickt hatte. Wie Landau selbst schreibt, nahm er allen Mut zusammen, peitschte alles auf, was ihm damals als "Witz, als Humor, als Geist und funkelnder Stil" erschien, und schrieb eine flammensprühende Kritik für das "Hallersche Intelligenz Blatt", in der er die Aufführung zusammen mit den Darstellern "verriss". Diese Kritik schickte er auch an den damals weit verbreiteten "Wiener Theatercourier", in dem sie zu seinem Erstaunen auch erschien.An einem der folgenden Tage begegnete ihm der "stocktaube Direktor" jener Sommerbühne und donnerte ihn in einer Berner Strasse so an, dass ihm "Hören und Sehen verging". Die erste Naive habe durch Landaus Kritik ihr Engagement in Augsburg verloren, "Hunger und eine alte, kranke Mutter seien nun ihr Los". Für den jungen Landau war das wohl ein Schock, den er lange nicht vergessen konnte. Er schrieb nach dieser Begegnung sogleich an C.A.Sachse, den Herausgeber des "Theatercourier", nach Wien, der es durchsetzen konnte, dass die "verrissene Naive" ein anderes Engagement bekam. Dieser noch versöhnliche Ausgang seiner ersten Theaterkritik war für Landau eine "erlösende Beruhigung". (7)

Übersiedlung nach Dresden, umfangreiche politische und literarische Tätigkeit

Im Sommer 1872 versetzte das Annoncenbüro, bei dem Landau tätig war, ihn von Bern nach Dresden. Schon nach kurzer Zeit geriet er in den sozialdemokratischen Arbeiter-Bildungs-Verein und kam mit Liebknecht und Bebel in nähere Beziehung. Nach einem Vortrag, den Landau auf einer Arbeiterversammlung hielt, zeigte ihn der überwachende Polizeibeamte wegen "antikirchlicher Äusserungen" an. Erst ein halbes Jahr später wurde Landau verhaftet, doch stellte sich nach vierzehntägiger Untersuchungshaft die Anklage als ein Missverständnis heraus. Landau wurde freigesprochen. Neben seiner Tätigkeit bei der Annoncen-Agentur gab er in Dresden eine kleine literarische Wochenschrift heraus. Der Name der Zeitschrift ist nicht mehr festzustellen.

Mit diesen Beschäftigungen ganz ausgefüllt, verkehrte er auch noch, statt seine Dissertation zu Ende zu bringen, wie er es sich vorgenommen hatte, in "literarischen Kreisen". So lernte er die beiden, zu der Zeit noch nicht an-

erkannten, skandinavischen Dichter kennen, den mit "dröhnender Donnerstimme" seine Disputationen führenden Björnsterne Björnson und Ibsen, der äusserlich so verschieden von Björnson war, "klein, leise und gedämpft im Ton".

Als Landau Ibsens frischgedrucktem Stück "Die Kronprätendenten" damals in seiner Wochenschrift fünf kritische Artikel widmete, wurde das "von den wohlwollenden Freunden für eine mitleidswürdige Schrulle"(8) gehalten. Ein wenig Stolz, als einer der ersten die Bedeutung Ibsens für diese Theaterepoche erkannt zu haben, zieht sich durch sein ganzes Leben und blickt ab und zu durch die vielen Kritiken, die er über dessen Stücke schrieb.

In Dresden sah er noch Emil Devrient als Egmont. Landaus Eindruck schwankte zwischen Hochachtung vor dem grossen Mimen und Ablehnung einer Darstellung, die, wie die ganze Erscheinung Devrients, ihm "zurechtgekünstelt" erschien. Die Sprache war stilisiert und liess nicht nur in der Deklamation, "sondern auch im kolorierten Stimm-Charakter ein Streben nach dem Tenor hin" erkennen. Das Auftreten Emil Devrients im Leben und auf der Bühne bezeichnete Landau als "schöne Pose". Ehrfurchtsvoll betrachtete er ihn, wenn Devrient im Café vor einer Limonade sass und mit seinem kleinen Stöckchen spielte. "Es ging die Sage, dass er ein ganzes System von Perücken hatte, an denen die Haare immer länger und länger erschienen, bis er ärgerlich sagte: 'Endlich muss ich mir wieder die Haare schneiden lassen!', worauf am nächsten Tage die Perücke mit dem kurzen Haar an die Reihe kam."(9)

So vergingen die Monate in Dresden, die er eigentlich zur Vorbereitung auf sein Examen benutzen wollte, indem er sich nach allen Seiten umsah, Eindrücke sammelte und von seiner kleinen Zeitschrift und noch anderen feuilletonistischen Arbeiten gut leben konnte. Bis seine Mutter ihm eines Tages einen besorgten Brief schickte, er möge doch endlich sein Studium abschliessen. Darauf verliess er Dresden und zog sich nach Görlitz zurück. Er nahm sich vor, dort endlich seine Arbeit zu beenden. Mit der "Schlesischen Zeitung" schloss er ein Abkommen, demzufolge er ihnen je einen grösseren Artikel monatlich zu liefern hatte. Das Honorar reichte für seinen Unterhalt aus. Er vollendete in Görlitz einen schon in der Schweiz begonnenen kleinen Roman und schickte ihn an verschiedene Zeitschriften. Das Hamburger Wochenblatt "Der Freischütz" nahm den Roman an und druckte ihn in Fortsetzungen.

Erste Fühlungnahme mit dem lebendigen Theater

Grössere Anziehungskraft aber als seine Dissertation übten die Görlitzer Theaterkreise auf ihn aus. Landau durfte bei den Proben der Stücke Gustav von Mosers, des "feschen Leutnants aus Görlitz" und Schwank-Lieferanten Nummer Eins der siebziger Jahre, als stiller Beobachter dabei sein. Moser, zu dessen Aufführungen regelmässig die Theaterdirek-

toren aus Berlin, Dresden, Hamburg und anderen Städten kamen, hatte "sich im Görlitzer Theater eine Probierbühne für seine neuesten Arbeiten"(10) geschaffen. Landau beobachtete auf den Proben sehr aufmerksam, wie Moser an seinen Stücken feilte, wie Schauspieler und Regisseure mithalfen, die Schwänke theaterwirksam zu machen. Sehr oft war später bei der Aufführung nicht mehr festzustellen, wer die einzelnen Pointen geliefert hatte, Schauspieler, Regisseur oder der "Dichter" selbst. Hier lernte Landau das Theaterhandwerk gründlich kennen. Er sah die vielen Probleme, die bis zu einer Aufführung gelöst werden mussten, die Nöte der Technik und der Schauspieler und wie die einzelnen Szenen immer wieder probiert wurden, bis sie endlich den Vorstellungen des Autors und des Regisseurs entsprachen. In seinen Kritiken am BBC zeigte er dann auch, wie genau er die Verhältnisse hinter den Kulissen kannte, hatte immer Verständnis für technische Pannen und wusste einfach von der grossen Arbeit, die in einer Inszenierung steckte. Aus diesem Wissen heraus wurde auch selbst eine missglückte Aufführung niemals bösartig kritisiert. Soweit es ihm vertretbar schien, milderte er seine Angriffe und blieb im Ton versöhnlich. Später bedauerte er oft, dass es in Berlin den Dichtern und Schriftstellern nicht gestattet wurde, bei der Probenarbeit dabei zu sein, wie es z.B. in Frankreich gar nicht anders denkbar war. Falsche Auffassungen der Schauspieler und Regisseure, mit ihren oft katastrophalen Folgen, hätten vielleicht dadurch vermieden werden können. Diesem Einblick in die Theaterpraxis opferte Landau seine Doktorarbeit, die er auch hier in Görlitz nicht vollenden konnte. Er sprach niemals mehr davon,auch seine beiden Töchter wissen nichts darüber. Vielleicht war die Arbeit sogar fertiggeschrieben und nie eingereicht worden. Dieses Verhalten lässt sich aus seiner Gleichgültigkeit gegenüber Titeln und sonstigen Ehrungen leicht erklären. Trotzdem wurde er sein Leben lang von Freunden und in Nachschlagewerken als Doktor angesprochen.

Durch Vermittlung eines literarischen Büros in Berlin kam er 1873 als Redakteur an den Hamburger "Freischütz". ("... der Titel stammte aus der Zeit der tollen Schwärmerei für die Weber'sche Oper.")(11) Da in Hamburg keine Zensur herrschte, fand dieses Blatt, bei dem auch Gutzkow Mitarbeiter war, in der Zeit der preussischen Zensur viel Beachtung. Für den "Freischütz" arbeitete Landau noch nicht als Kritiker, sondern er war als Redakteur tätig und schrieb Feuilletons.(12)

In den ersten siebziger Jahren gab es ausser dem schon erwähnten von Moser nur wenig junge oder neue Bühnenautoren. Unter den wenigen, die das Theater mit Stücken versorgten, waren Julius Stinde mit seinen plattdeutschen Stücken, und die Hamburger Lokaldichter Willibald Wulff, Arnold Weisse und Adolph Philipp, die kleine Lustspiele verfassten. Um diesen "Notstand" der Theaterdirektoren ein wenig zu lindern, schrieb Landau ein einaktiges Versdrama.(13) Titel und Inhalt des Stückes sind nicht mehr festzustellen,auch seine Töchter konnten mir dazu keine Angaben machen.

In seinen "Theatererinnerungen aus vier Jahrzehnten deutscher Bühnen" schrieb er:

> "Der Abend der Erstaufführung wird mir als der qualvollste meines Lebens in Erinnerung bleiben. Ein Versspiel in einem Akt war das zarte, dramatische Lebewesen, das an jenem Abend totgespielt wurde. Als ich in der kleinen Direktionsloge bei der ersten öffentlichen Aufführung mein armes Versstückchen zum ersten Mal auf der Bühne sah, da hatte ich ungefähr die Empfindungen eines Vaters, vor dessen Augen man sein Kind foltert. Die Minuten dehnten sich zu peinvollen Ewigkeiten. Als endlich der Vorhang herniederging, da erwartete ich eine Art Ausbruch berechtigter Volkswut. Der freundliche Beifall hat mich nicht wenig verwundert. Ich aber stürzte davon und mir war es, als hätte ich mich eben eines Verbrechens, eines Einbruchs in das Heiligtum der Dichtung, schuldig gemacht."(14)

Die Kritiken aber sollen recht freundlich gewesen sein. Landau beschwor seinen Theaterdirektor, das Stück nie mehr aufzuführen. Sich selbst aber gelobte er nach dieser Erfahrung: "Einmal und nie, nie wieder!"

Auch als Schauspieler versuchte er sich nur ein einziges Mal, bei einem Gastspiel des Thalia-Theaters in Travemünde. Drei Schwänke wurden aufgeführt,

> "... im dritten Stück", schreibt Landau, "durfte ich mein reiches schauspielerisches Können ins Feld führen. Der Schwank schloss mit einer Huldigung durch einen grossen Gesangverein. Die Führung dieses Vereins und die Ansprache hatte ich übernommen, woher aber einen Gesangverein nehmen? Da trat als guter Genius unser Hotelwirt in die Bresche: 'Alle meine Kellner stelle ich Ihnen zur Verfügung. Sie werden im Frack hinter dem Führer marschieren.' Als aber der Abend kam, waren Saal und Garten voller Gäste, die Kellner hatten mehr als je zu tun, und als ich fahnetragend auf die Szene marschierte und mit herzerweichendem Tenor - oder war's Bass - sang:
> Das wünschet Dir mit Herz und Mund
> unser ganzer Sängerbund -
> da war ich allein der ganze Sängerbund und der ganze Chor. Das war mein letzter Versuch auf der Bühne." (15)

Im Jahre 1875 wurde Landau nach Dresden zur Leitung der "Dresdner Presse", des Organs der Fortschrittspartei, berufen. Hier arbeitete er ausschliesslich für die politische Redaktion. Theaterkritiken sind in diesem Blatt nicht von ihm erschienen.

Übersiedlung nach Berlin. Tätigkeit beim BBC

Ende 1877 wurde er als Redakteur an den, im Jahre 1868 von George Davidsohn gegründeten, "Berliner Börsen-Courier" berufen. Davidsohn, der in den Jahren davor bei der "Berliner Börsenzeitung" gewirkt hatte, war der erste, der für das damals so verspottete Werk Richard Wagners eintrat.Er starb im Jahre 1897, mit einer halbvollendeten Opernkritik in der Tasche, an einem Herzschlag.

Unter den für die damalige Zeit bedeutenden Mitarbeitern des BBC wären zu erwähnen: Peter Cornelius, Hans Herrig, Albert Lindner, Hans von Bülow, Hans von Hopfen, Julius Stettenheim, Paul Lindau, Ernst von Wildenbruch und Eugen Richter. Der BBC war ausserdem das erste Blatt in Berlin,

> "das den Parlamentsverhandlungen eine ständige kritische Begleitung und feuilletonistische Schilderung widmete."(16)

Diese Schilderungen waren Landaus erste Aufgabe, die ihm der BBC stellte. Er erfüllte sie in dem Bewusstsein, durch seine Berichte das politische Interesse in der Leserschaft wecken zu können.

Um eine Art politischer Mission zu erfüllen, verliess Landau Anfang 1881 den BBC und ging nach Frankfurt. Dort hatten sich Nationalliberale und Fortschrittspartei zur neuen "Freisinnigen Partei" verbunden. Dadurch war auch die Verschmelzung der beiden Blätter dieser Parteien, der "Frankfurter Presse" und des alten "Frankfurter Journal", notwendig geworden. Landau, der Chefredakteur der "Frankfurter Presse" wurde, hatte diese Vereinigung durchzuführen.

Nach anderthalb Jahren rief ihn der BBC wieder nach Berlin zurück. Von 1883 an übernahm Landau die Theaterkritik am BBC. In seiner Eigenschaft als Redakteur regte er 1886 eine sonnabendliche Veröffentlichung des Wochenspielplans der Theater an. Wieder war, wie bei der Nachtkritik, der BBC das erste Blatt in Berlin mit dieser Neuerung, die dann erst im Laufe der Zeit von anderen Blättern übernommen wurde.

Am 9. September 1890 heiratete Landau Louise Loewenthal, geboren 1868 in Posen. Sie schrieb unter den Pseudonymen Kaliska und Karl Weinold Novellen und Skizzen und übertrug Werke englischer und französischer Autoren ins Deutsche. Unter vielem anderen machte sie auch die Erstübersetzungen der Werke von Theodore Roosevelt, John Galsworthy und Eugène Brieux. Aus der Ehe gingen zwei Töchter hervor: Dore Landau, geboren 16. Juli 1891, verheiratet mit Paul Adler, einem Dichter aus der Zeit des Expressionismus, und Toni Landau, geboren am 25. Februar 1893, verheiratet mit dem Professor der Mathematik Max Dehn.

Nach dem Ausscheiden des Hauptbesitzers und Chefredakteurs Robert Davidsohn und dem Tod seines Bruders, George Davidsohn, wurde Landau 1897 Chefredakteur des BBC. Bis zu sei-

nem Ausscheiden im Jahre 1912 übernahm er die verschiedensten Ämter, wurde Mitglied vieler Vereinigungen und war, wie Hermann Bahr über den "immer Geschäftigen, immer Hilfsbereiten" schrieb, "in all seiner atemlosen Bewegung" doch immer der "nachdenklich Behäbige".(17) 1892 wurde er Mitglied des "Deutschen Schriftstellerverbandes", 1895 Mitglied des "Vereins Berliner Presse" und 1909 Mitglied des "Vereins für Urheberschutz". Er war viele Jahre hindurch Mitglied und später Vorsitzender der "Deutschen Schillerstiftung, Zweigverein Berlin", Vorsitzender des "Berliner Goethebundes", Mitglied der "Gesellschaft für Theatergeschichte", Mitbegründer und Vorstandsmitglied der "Gesellschaft für Jüdische Geschichte und Literatur" und seit 1886 Mitglied des "Vereins der Österreicher", "... in dessen Rahmen Sie so hervorragend tätig waren, um das Los zahlreicher Bedürftiger zu lindern".(18) Landau, dem Ritter des "Österreichischen Franz-Joseph-Ordens" und des "Sachsen-Ernestinischen Hausordens" wurde nach dem 1.Weltkrieg das "Kriegsverdienstkreuz" verliehen.

In der Redaktion des BBC war durch seinen Kollegen und Nachfolger Emil Faktor in kurzer Zeit um Landau eine von Intrigen durchsetzte Atmosphäre entstanden. Aus seinem Charakter heraus war es ihm einfach unmöglich, gegen unfeine Machenschaften zu kämpfen. Er zog die Konsequenzen und trat aus dem BBC aus. Über Einzelheiten dieser internen Kämpfe hat er sich nie geäussert, doch dürfte ein leichter Schlaganfall, den er im September 1912 erlitt, auf die grossen Aufregungen zurückzuführen sein. Der BBC erhielt mit dem Tage seines Ausscheidens ein völlig neues Gesicht; die bis dahin gebräuchlichen Überschriften wurden umformuliert und in neuen Drucktypen gesetzt. Sein Ausscheiden wurde am 1. Oktober in einer kurzen Notiz bekanntgegeben:

> "Mit dem heutigen Tage tritt der bisherige Chefredakteur unseres Morgenblattes, Herr I.Landau,in den wohlverdienten Ruhestand. In einer nahezu 33jährigen Tätigkeit hat er die von ihm übernommenen Traditionen des BBC treu gewahrt und weiter ausgebaut.Durch die Milde und Versöhnlichkeit seines Charakters, durch seine vornehme Hilfsbereitschaft und durch sein unermüdliches Streben, stets und überall fördernd und ausgleichend zu wirken, hat er auch über unsere Redaktion und unsere Leserschaft hinaus sich namentlich in der deutschen Bühnenwelt einen hochgeachteten und allseitig verehrten Namen erworben. Herr I.Landau gedenkt die kommenden Jahre der Musse jenen literarischen Plänen und Arbeiten zu widmen, deren Ausführung in der aufreibenden und zeitraubenden Tätigkeit des Tagesjournalisten ständig zurückgestellt werden muss. Ihn begleiten die besten Wünsche nicht nur seiner journalistischen Kollegen sowie des Verlags und der Redaktion des BBC, sondern auch der weiteren Kreise. Möge dem verdienstvollen Manne noch eine langjährige Musse und Tätigkeit im Interesse seiner besonderen literarischen Neigungen vergönnt sein."(19)

Befremdete Reaktionen auf Landaus Ausscheiden wurden in vielen Briefen, die Freunde an ihn richteten, laut. Auszüge aus einem Brief Ludwig Fuldas wurden in der Einleitung zitiert, hier möchte ich nur aus dem Schreiben Paul Lindaus zitieren, das deutlich ausspricht, was sich in anderen Briefen mehr zwischen den Zeilen findet:

> "... es drängte mich, Dir, mein geliebter, alter Freund, zu sagen, wie mich die Entschliessung der neuen Verleger empörte. Deine milde Versöhnlichkeit mag die Sache anders beurteilen als alle, die Dich kennen, sie beurteilen. Ich finde die Sache nicht nur im äussersten Grade unanständig, sondern auch blödsinnig dumm. Die Braven werden sich überzeugen, dass sie mit Blindheit geschlagen sind, wenn sie glauben, dass der literarische Teil des Börsen Courier dadurch gehoben würde, dass man einen der widerwärtigen Dutzendnörgler mehr in Berlin zu Worte kommen lässt, und dem vornehmsten, wohlwollendsten und in seinem Fache unterrichtetsten Manne die Tür vor der Nase zuwirft. Mir, mein lieber guter Isi, würde es ein wahrer Schmerz sein, wenn ich Deine Stimme, die für mich den grössten Wohlklang besass im Chorus der Berliner Kritik, nicht mehr vernehmen sollte; ich hoffe aber und mit mir hoffen es tausend andere, dass es der kurzsichtigen Gefühlsroheit einiger Weniger - vielleicht bloss eines Einzigen - nicht gelingen wird, aus unserem lieben und guten I.L. einen schweigsamen Trappisten zu machen, wenn auch sein Schweigen im Börsen Courier ihnen beständig das 'memento Mori' ins Ohr donnern mag."(20)

Landau fiel der Abschied vom BBC, den er mit aufgebaut hatte und dem er fast 35 Jahre seines Lebens, davon 15 Jahre als Chefredakteur, verbunden war, gewiss nicht leicht.

Am 28. November 1912 bekam er vom Vorstand des Vereins "Berliner Presse" folgenden Brief, der für das Intrigenwesen bezeichnend ist, das durch einige neue Mitarbeiter beim BBC entstanden war.

> " Sehr geehrter Herr Kollege!
> Das in Ihrem Brief dargestellte Vorgehen der Berliner Börsen-Courier-Aktien-Gesellschaft nach ihrem Ausscheiden aus der Redaktion ist vom Vorstande eingehend geprüft worden. Es hat sich dabei herausgestellt, dass
> 1. Herr Dr. Albert Haas, wie er auf eine offizielle Anfrage erklärt hat, an der Abfassung des fraglichen Rundschreibens nicht beteiligt war, dass
> 2. der Unterzeichner des Rundschreibens, Herr Dir. Goldschmidt in einem dem Vorstande vorliegenden Briefe versichert, dass die Anweisungen des Zirkulars 'in keiner Weise die Ehrenhaftigkeit des Herrn I.Landau in Frage stellen sollen.'
> Unter diesen Umständen glaubt der Vorstand, dass die Angelegenheit zur Zufriedenheit erledigt sei.
> Die in langjähriger Tätigkeit verbürgte Makellosigkeit Ihres Rufs bestärkt ihn in der Überzeugung,

dass niemand die Absicht haben konnte, Ihre sittliche Unantastbarkeit zu bezweifeln.

Hochachtungsvoll und mit kollegialem Gruss
i.A. Dr. Monty Jacobs" (21)

Trotz meiner grössten Bemühungen war dieses Rundschreiben nicht mehr zu finden. Nach dem in sehr lauem Ton gehaltenen Brief des Vereins der "Berliner Presse" zu urteilen, muss es sich dabei auch um persönliche Angriffe gegen Landau gehandelt haben, die geschmackvollerweise in einem "Zirkular" verbreitet wurden.

Freie literarische Tätigkeit

Im Jahre 1913 begründete Landau, zusammen mit dem "Verband Berliner Kaufleute und Industrieller", die "Zentralstelle für den Berliner Fremdenverkehr", der er bis 1927 vorstand. Von seinem Freunde Oscar Blumenthal übernahm er die Zeitschrift "Die Welt auf Reisen", die er in Verbindung mit der "Hamburg-Amerika-Linie" bis zur Inflationszeit leitete, in der dann der Papiermangel ihr Weitererscheinen unmöglich machte. Als freier Mitarbeiter wirkte Landau schon seit 1901 bei dieser Zeitschrift mit. Gleich in ihrer ersten Ausgabe erschien von ihm ein Artikel: "Madeira im Januar".(22) Dieser und weitere Reiseberichte waren den beiden Büchern Landaus: "Die Westindienfahrt der Columbia", Berlin 1897, und "Die Nordlandfahrt der Augusta Victoria", Berlin 1895, bei Hugo Steinitz erschienen, entnommen.

In dieser Zeitschrift erschienen auch Besprechungen Landaus über Reisebücher. Er bezeichnete in seinen Aufsätzen das Reisen als "unsere friedliche Welteroberung",(23) bekämpfte in anderen Artikeln die "Hast als Krankheitssymptom unserer Epoche"(24) und schrieb über alles, was nur irgend mit dem Reisen zusammenhing. Hier nur einige Überschriften: "Die Popularisierung des Weltmeers", "Dichter und Dichtung auf Reisen", "Trinidad-Erinnerungen", "Die Ferienwanderung durch Island und Norwegen" und "Die Dornröschenstadt ob der Tauber".

Nach 1912 werden in der "Welt auf Reisen" auch bemerkenswerte Theateraufführungen besprochen, um Fremde für Berlin zu interessieren, "... was soll der Fremde sonst mit seinem Abend in Berlin anfangen? Er kann nur ins Theater".(25)

Wie mir seine Tochter im Gespräch mitteilte, gab Landau diese Reisezeitschrift kaum aus finanziellem Interesse heraus. Er sah in Reisen, die die Menschen in andere Länder führten, eine Möglichkeit, den Frieden in der Welt zu erhalten, denn wenn die Menschen der verschiedensten Nationen sich erst einmal persönlich kennengelernt hätten, müsste es immer unmöglicher werden, sich gegenseitig zu befehden. So wurde für Landau die Herausgabe dieser Zeitschrift eine ethische Aufgabe, die er mit all seiner Gewissenhaftigkeit erfüllte.

Nach seinem Ausscheiden aus dem BBC veröffentlichte er als freier Mitarbeiter verschiedener Zeitungen und Zeitschriften in unregelmässigen Zeitabständen seine Theatererinnerungen und schrieb Nachrufe auf Schauspieler, Bühnenleiter, Dichter und Schriftsteller, die er aus seiner Kritikerzeit kannte. Seine Aufsätze erschienen in: "Neues Wiener Journal", "Neue Freie Presse", "Neues Wiener Tagblatt", im Berliner "8-Uhr Abendblatt" und in der "New Yorker Staatszeitung".

Zusammen mit Eugen Zabel gab er im Jahre 1916, im Auftrage des "Berliner Goethebundes", "Das Land Goethes" heraus, ein "Vaterländisches Gedenkbuch".(26)

Dieses Buch besteht aus kurzen Beiträgen der geistigen Elite des damaligen Deutschland, wie Albert Einstein, Siegmund Freud, Carl und Gerhart Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal, Arno Holz, Ricarda Huch, Arthur Schnitzler und Richard Strauss.

Das Buch "Berlin unter dem Scheinwerfer" erschien 1924 im Fichte Verlag, Berlin. Landau, der Herausgeber, verstand es auch diesmal wieder, eine Reihe hervorragender Persönlichkeiten zur Mitarbeit heranzuziehen. Er wirbt in diesem Buch, das im Auftrage der "Zentralstelle für den Fremdenverkehr Gross-Berlins" erschien, nicht für die "toten Sehenswürdigkeiten von Berlin, sondern für das lebendige Berlin". Er propagiert die Berliner Posse, die den echten Berliner Humor am ungetrübtesten wiedergeben könne, und führt verschiedene Possendichter an, wie Angely, Julius von Voss, David Kalisch, Kossak, Weyrauch, Glassbrenner, Eduard und Benno Jacobson und andere. Er schwärmt darin von Berlin als dem "Ausgangspunkt jeder Reformbewegung oder Neugestaltung auf dem Gebiete der Darstellungskunst", (27) schwärmt von Reinhardt und Jessner, von Barnowsky und Bernauer.

Als 77jähriger trat Landau im Jahre 1927 von seinem Posten bei der "Zentralstelle für den Fremdenverkehr" zurück, und Oberbürgermeister Böss würdigte seine Verdienste in einem persönlichen Schreiben. Er sagte ihm Dank für "die wertvolle Mitarbeit", seinen "ausgleichenden Rat" und die "aktive Betätigung als anerkannter Publizist". Er wünschte ihm, dass er "noch lange an dem Erleben Berlins, das Ihnen eine zweite Heimat geworden"(28) teilnehmen könne.

Auch von den anderen Oberbürgermeistern Berlins wurde Landau jeweils zu seinen Geburtstagen gewürdigt.

Das Präsidium der "Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen" schrieb Landau zu seinem 75sten Geburtstag:

> "Als Kritiker sind Sie unzähligen Bühnenkünstlern Freund und Förderer gewesen, und die Geschichte des deutschen Theaters der letzten Jahrzehnte hat aus Ihrer reichen Erfahrung und umfassenden Kenntnis des deutschen Theaterwesens und seiner Entwicklung wohl die wertvollste Förderung erfahren.
> ... auch zu unserer Entwicklung durch Kämpfe und Erfolge zu der ersten bedeutsamen Gewerkschaft deut-

scher Künstler, hat Ihr kluger und sachverständiger Rat oft ausschlaggebend beigetragen."(29)

Der Reichsminister des Innern ernannte ihn mit 80 Jahren zum "Beisitzer bei der Prüfstelle Berlin für Schund- und Schmutzschriften" und zwar "mit Wirkung vom 1.Juli 1930 auf die Dauer von 3 Jahren".(30)

Anfeindung durch Fachkollegen

Durch die milde und menschlich-versöhnliche Form seiner Kritik war Landau bei Kollegen von der Presse so unbeliebt, wie er bei Schauspielern, Regisseuren, Theaterleitern und Schriftstellern beliebt war. Die Kritiker warfen ihm Dummheit, Unwissenheit und Wortverdreherei, Lobhudelei und Lügenhaftigkeit vor. Keiner aber konnte ableugnen, dass gerade der BBC, trotz oder sogar wegen I.Landau, von den Kreisen am meisten gelesen wurde, die etwas vom Theater wissen und erfahren wollten. So ist anzunehmen, dass bei den meisten, vielleicht zum Teil sogar berechtigten Vorwürfen auch ein wenig Neid mitspielte, nicht auch im BBC schreiben zu können. Landau nehme ja doch keiner ernst, war das selbstgefällig immer wieder in überlegenem und missachtendem Tone variierte Thema ihrer Angriffe gegen ihn, der mit seiner ganzen Persönlichkeit, auch vor allem von der moralischen Seite her, seinen Widersachern so gar keine Angriffspunkte bot.

In seiner "Schaubühne" griff Siegfried Jacobsohn Landau in einer ganz persönlichen und unsachlichen Weise an. Zum Zwecke seiner Polemik steigt Jacobsohn von seinem Niveau in eine literarische Niederung herab, die sonst, wie er zu beweisen versuchte, den Erzeugnissen I.Landaus vorbehalten sei. Er regte sich in seiner "Schaubühne" über Landau so auf, dass man in Zweifel gerät, wer hier der Unerfreulichere ist. Landau, der verschiedene Kritiken aus Wien über ein Stück seines Freundes Blumenthal geschickt zusammengestellt wiedergab, oder Jacobsohn, der diese "Reklamenotiz" zu einem Skandal aufbauschte. Die 'Notiz' Landaus war insofern "frisiert", als er aus den meist abfälligen Kritiken die wenigen positiven Sätze herausgepickt und zu einer Erfolgsmeldung zusammengefügt hatte.

Jacobsohn schreibt:

> "Wenn der BBC zu gleicher Zeit aus dem Durchfall einen Erfolg, aus dem Schund eine Schönheit macht, so ist das, erstens, nur selbstverständlich und schadet, zweitens, nicht viel ... Durchaus nicht so gleichgültig bleibt man gegenüber der Form, durch die man ein paar Tage später von demselben BBC abermals mit dem Blumenthalschen Schmarren befasst wird. Noch einmal: dass der BBC durch Unglaubwürdigkeit seinen eigenen Kredit schmälert, ist zweifellos erfreulich und ausschliesslich seine Sache ..."

In dem Wort "erfreulich" zeigt sich sehr deutlich, wie wenig der so selbstgerechte Jacobsohn über der Sache stand. Wie "erfreulich" musste doch diese Gelegenheit für ihn gewesen sein, mit dieser hitzig aufgegriffenen Belanglosigkeit den guten Ruf eines Fachkollegen schädigen zu können. Im folgenden fragt man sich, ob es Jacobsohn wirklich so sehr um das geschäftliche Wohl der "Provinzdirektoren" ging, besonders wenn man sieht, wie bemüht er war, den Kredit des BBC zu schmälern, oder ob dies nur ein Vorwand war, seinen Angriff auf Landau zu untermauern.

> "Aber dass er durch Vorspiegelung falscher Tatsachen eine Anzahl Existenzen schädigt, hat doch wohl einiges öffentliche Interesse. Das geschieht in einer jener von dem Chefredakteur I.Landau höchstselbst erfundenen und in wichtigen Fällen auch von ihm höchst eigenhändig abgefassten Reklamenotizen, die den Provinzdirektoren Sand in die Augen streuen sollen. Die Methode ist probat. Den BBC lesen sie alle; er enthält ja wirklich manchmal auch eine Nachricht, die sich nachher bewahrheitet."

Man wundert sich über das Zugeständnis, das Jacobsohn dem BBC macht. Alle lesen ihn, und manchmal stimmen sogar die Nachrichten. Diese ironischen Sätze verbergen nur schlecht den Ärger Jacobsohns, weil seine "Schaubühne" oder andere, ihm mehr zusagende Zeitschriften, weniger gelesen wurden.

> "Von den Wiener und Berliner Zeitungen lesen sie zwei, drei. Geraten sie unglücklicherweise an aufrichtige und unabhängige Blätter, so droht - keineswegs in allen, aber immerhin in zuviel Fällen - die Gefahr, dass sie auf den neuen Blumenthal verzichten. Diese Gefahr hat ein treues Freudesherz wie I.Landau abzuwenden. Seine Aufgabe ist es, die hauptstädtischen Press-Stimmen abzustimmen, zu solchem Wohlklang abzutönen und so geschickt abzustufen, dass ein voller, ein unbestrittener, ein rauschender, ein durchschlagender, ein nichtendenwollender, ein nochnichtdagewesener Erfolg die feste Zuversicht jedes Provinzdirektors ist, der sich daraufhin entschliesst, den neuen Blumenthal zu erwerben. Wie sollte er auch widerstehen, wenn I.Landau seinen Sirenengesang anhebt."

In dem darauffolgenden Zitat der Notiz findet sich keiner der überschwenglichen Ausdrücke, die Jacobsohn im vorigen Absatz Landau unterschiebt. Ganz im Gegensatz dazu war Landau in seinen Rezensionen immer sehr sparsam mit übertriebenen Adjektiven dieser Art. Die von Jacobsohn zitierte Stelle lautet:

> "Über Oscar Blumenthals Lustspiel 'Das Glashaus' liegen nunmehr zahlreiche Wiener Press-Stimmen vor, die zwar in der Beurteilung der Komposition des Stückes und seines Gesamteindrucks weit auseinandergehen, aber mit voller Übereinstimmung die schlagende Lustigkeit der Einzelheiten und den glücklichen satirischen Grundgedanken hervorheben. Ludwig Hevesi lobt im 'Wiener Fremdenblatt' die muntere Spottlaune

des Verfassers, die sich auch diesmal bewährt hat. Friedrich Elbogen rühmt im 'Neuen Wiener Journal' den dichten Sprühregen allerliebster Episoden, Einfälle und Witzworte. Max Kalbeck spricht im 'Neuen Wiener Tagblatt' von einer 'köstlichen Satire auf die Modernen' und findet bei allen Einwendungen gegen den dramatischen Bau der Arbeit doch lebhafte Anerkennung für 'den geistvollen und witzigen Causeur'.. Eine besonders eingehende Studie widmet Hugo Wittmann dem Werk in der 'Neuen Freien Presse', in der einzelne Schwächen der Handlung blossgelegt, aber zugleich auch die Vorzüge des Dialogs hervorgehoben werden.."

Soweit Landau. -

"Armer Striese, der du das gläubig hinnimmst und danach handelst! Wir Gross-Städter wissen es besser!"

Abgesehen davon, dass Landau auch Einschränkungen macht, wie die, dass die Beurteilung des Gesamteindrucks weit auseinandergeht, und 'bei allen Einwendungen gegen den dramatischen Bau der Arbeit', sowie das Blosslegen 'der einzelnen Schwächen der Handlung', Einschränkungen, die zwar sehr vage gehalten sind und keinen Eindruck von der wirklichen Schwäche des Stücks geben, so bleibt doch der Gesamteindruck der Notiz ein ausgesprochen günstiger. Es fragt sich, ob die Notiz so provozierend frisiert war, dass Jacobsohn nun seinerseits hingehen und sich zwölf Wiener Blätter schicken lassen musste, um daraus die allerschwärzesten Stellen mit Wollust zu zitieren. Er liess sich die Gelegenheit, auch seinen Wiener Kollegen eins auszuwischen, nicht entgehen:

"Jene drei Rezensenten stehen turmhoch über dem Reporter des BBC und sind deshalb als Persönlichkeiten noch lange nicht wichtig oder interessant."

Jacobsohns "treues Freundesherz" kann aber nicht zusehen, wie ein Ludwig Hevesi von Landau zitiert wird:

"Hier dagegen handelt es sich um einen der scharfsinnigsten, gebildetsten, geschmackvollsten und umfassendsten Schriftsteller, die es heute gibt. Einem solchen Mann über Blumenthal auch nur jenen einen Satz zuzuschreiben, bedeutet, ihn zum Trottel oder zum Schmock zu stempeln."

Hier verfällt Jacobsohn zweifellos in den gleichen Fehler, den er bei Landau so bösartig rügt. Gegen Schluss wird er dann auch noch unsachlich:

"Also muss sich in dem Hirn eines I.Landau, über dessen Deutsch sich die Setzer lustig machen, ehe die Leser dazu kommen, ein Hevesi mit Naturnotwendigkeit als ein verschmockter Trottel spiegeln."(31)

Wenn bisher noch nicht, so wird in dieser Bemerkung ganz deutlich, aus welchen Motiven heraus diese Abhandlung geschrieben wurde. Landau war jedoch nicht der Einzige, den sich der damals 25jährige zur Zielscheibe seiner streitsüchtigen Feder ausersehen hatte.

19 Jahre später, 7 Monate vor Jacobsohns Tod, erhielt Landau den folgenden Brief:

> "Verehrter Herr Landau, Sie werden überrascht sein, dass ich Ihnen schreibe. Aber ich lese in dem schönen Gedenkbuch für Ulla Frank (32) von dem 'ganz seltenen, niemals während ihrer Lebenszeit getrübten, durch alle Schicksalswendungen innig festgehaltenen Freundschaftsverhältnis' zwischen Ihnen und dieser meiner alten mütterlichen Freundin. Und da fällt mir besonders schwer aufs Herz, wie hässlich ich mich während meiner bisherigen Lebenszeit gegen Sie benommen habe. Besonders schwer - denn ich habe mich, seit mein Haar zu ergrauen beginnt, dessen schon oft genug, und doch nicht genug, geschämt. Aber diesen Anlass muss und will ich endlich benutzen, es Ihnen auch zu sagen. Wenn mir viele Jahre lang Ihre Milde anstössig war, so appelliere ich heute an sie und vertraue auf sie. Ihre menschliche Güte wird meine späte Reue richtig aufnehmen. Es hat mich umso weniger Überwindung gekostet, sie zu bekunden, als ich gewiss bin, dass ausser unserer gemeinsamen Ulla Frank unser gemeinsamer Fritz Mauthner sich im Grabe mehr über mich freuen wird als über zehn Gerechte. Ihr Siegfried Jacobsohn."(33)

Die Antwort fiel wie erwartet aus, denn am 14.4.25 erwiderte Jacobsohn:

> "Verehrter und lieber Herr Landau, haben Sie tausend Dank für Ihren freundlichen und tröstlichen Brief, der freilich nicht anders ausgefallen ist, als ich von Ihnen erhofft hatte. Wenn Sie das Mass Ihrer Güte vollmachen wollen, dann erlauben Sie mir, Sie in die kleine und erlesene Schar der lebenslänglichen Ehrenabonnenten meines Blattes einzureihen. Da Sie mich in meiner Sünden Maienblüte gekannt haben, würde ich grossen Wert darauf legen, auch in meiner sehr viel weniger blutigen mittleren Periode Ihrer Aufmerksamkeit teilhaft zu werden. Mit herzlichen Grüssen, Ihr Siegfried Jacobsohn."(34)

Es ist bezeichnend, dass auch ein solcher Hitzkopf wie Jacobsohn mit der Güte eines Landau rechnete und sich ihr schliesslich beugen musste.

Würdigung in der Jubiläumsausgabe des BBC und zum 80. Geburtstag

Als im Jahre 1918 der BBC seinen 50sten Geburtstag feierte, wurde eine Jubiläumsnummer gedruckt, in der alte und neue Mitarbeiter ihre Glückwünsche aussprachen. Viele Briefe von Schriftstellern, Intendanten und Schauspielern wurden abgedruckt. Es fällt beim Lesen dieser Ausgabe immer wieder auf, wie die meisten der Schreiber mit Liebe und Achtung an den seit 6 Jahren nicht mehr beim BBC beschäf-

tigten Landau zurückdenken.

Ludwig Barnay schrieb:

> "Die Theaterkritik des BBC war stets bestrebt, belehrend, ermunternd, fördernd und aufbauend zu wirken; sie hat es immer vermieden, nur witzelnd und geistreichelnd, zerstörend und vernichtend zu sein, und hat die Kritik nicht als Mittel betrachtet, um lediglich die erstaunliche Geistesschärfe des Kritikers leuchten zu lassen,..."

Der Direktor des Hamburger Stadttheaters, Dr. Hans Berenfels äusserte sich:

> "Der BBC ist der Taufpate fast eines jeden Theatermannes. Jedenfalls weiss ich, dass er meine ersten Werke, ... und auch meinen Entschluss, mich ganz dem Theater zu widmen, den ich auf Anregung des lieben Isidor Landau vom BBC gefasst hatte, sogleich mit hilfreichen Worten der Theaterwelt kund tat."

Max Martersteig charakterisierte die BBC-Kritik, indem er schrieb:

> "Der BBC war stets bereit, ein ehrliches Wollen durch Aneiferung zu unterstützen, geglückte Leistungen durch die Werte betonende Kritik in helles Licht zu setzen, verfehlte mit Eindringlichkeit, aber ohne selbstgefällige Schärfe und ohne persönliche Spitzen zu kennzeichnen. Leuten von der 'idealen Forderung' hat er's vielleicht nicht immer recht gemacht; denen ist er wohl häufig im Wohlwollen zu weit gegangen. Ich gestehe gern, dass ich manchmal, wenn ich den BBC über meine eigenen Leistungen las, eine leichte Schamröte mein Antlitz überfliegen fühlte; aber ich darf auch bekennen, dass mir ein kleiner Überschuss von Anerkennung, in der Art wie sie hier gespendet wurde, doch auch eine Kritik bedeutete. Sie war Ansporn, das wie einen Vorschuss empfangene Lob bei nächster Gelegenheit abzuverdienen."

Eine aufschlussreiche Deutung der Kritiken Landaus und ihrer Auswirkungen gibt der Generalintendant der Stuttgarter Hofbühne, Baron zu Putlitz:

> "... habe ich doch in Landau einen Theaterkritiker schätzen gelernt, dessen Art mir vorbildlich erschien. Sein - manchmal vielleicht übergrosses - Wohlwollen liess ihn an jede Kritik mit dem Vorsatz herantreten: wie kann ich fördern? Er tat das dem Autor, dem Theater und dem einzelnen Künstler gegenüber. Er hatte so viele auf dem Vertrauen zu ihm begründete Beziehungen zu den Bühnenkreisen, dass er mit scharfem Blick nicht nur die Schwächen sofort erkannte, sondern auch ihre Ursachen zu würdigen wusste. Wie oft sind sich die ausübenden Bühnenkünstler über das 'Fehlende' vollständig klar und bedauern es selbst am meisten, nichts Vollendetes bieten zu können; das Publikum wird aber häufig erst durch die Kritik auf Unzulänglichkeiten hingewiesen,

die ihm sonst unbemerkt vorübergehen würden. Gewiss ist das mit die Aufgabe der Kritik, aber das Verständnis zu unterscheiden, wo eine tadelnswerte Nachlässigkeit, oder wo nur eine nun einmal in allem Menschenwerk nicht immer vermeidliche Unzulänglichkeit vorliegt, das ist vielen Kritikern nicht gegeben."

Zum Schluss der Zitate aus der Jubiläumsausgabe möchte ich noch einen Vers Herbert Eulenbergs anführen, in dem, ohne einen Namen zu nennen, Landau geehrt und sein Nachfolger Emil Faktor angegriffen wurde. Faktor muss sich auch wirklich getroffen gefühlt haben, denn er verfasste einen Antwortvers, in dem sein Missmut über das viele Lob, das auf seinen Vorgänger gehäuft wurde, deutlich zum Ausdruck kam.

"Ein milder Geist hat einst in dieser Zeitung
Die Taten der Theater klug begleitet.
Ihm dank ich auch v o r ihrer neuen Leitung
Für manche Freude, die er mir bereitet.
Den Dichter, dem die Welt ein Meer von Tücken,
Kann ein geneigtes Wort im Nu beglücken."

Der Antwortvers lautet:

"Der Lobgesang auf kluge Milde
(Mit einem Seitenblick von Hass),
Verändert nichts an unserem Bilde,
Und macht nicht unsere Augen nass.
Der Dichter, dem nur Zuckerbrot Entzücken,
Verscheucht die Wahrheit hinter seinem Rücken."(35)

Aus diesen schriftlichen Zeugnissen, die nur ein Bruchteil des vorhandenen Materials sind, lassen sich die Charaktereigenschaften, die dem Kritiker Landau das Gesicht gaben, mühelos ablesen.

Meine Auswahl beschränkte sich auf einen Querschnitt durch die Äusserungen einiger Schriftsteller, Schauspieler und Bühnenleiter, mit denen Landau beruflich zu tun hatte. Sie alle heben einstimmig seine Milde, sein Verständnis und seinen Gerechtigkeitssinn hervor, Eigenschaften, die Kollegen wie Jacobsohn und Faktor als Angriffspunkte benutzten.

Zu seinem 80sten Geburtstag erschienen in fast allen Berliner Tageszeitungen Artikel über I.Landau. Fritz Engel wies im "Berliner Tageblatt" vor allem auf das grosse Wissen Landaus hin:

"Im Sinne der Theaterleute war er 'der gute Kritiker', weil er der gütige war; einer, der ersichtlich ungern tadelte, der einer ablehnenden Meinung den schonungsvollsten Ausdruck gab und mit Freude auch dem persönlichen Geltungsbedürfnis dieses auf die 'öffentliche Meinung' angewiesenen Kreises gedient hat. ... I.Landau ist der Historiograph, er ist das lebendige Lexikon jenes Abschnittes der deutschen, insbesondere der Berliner Bühnengeschichte, und es ist schade, dass er sein grosses Wissen nur in Einzeldarstellungen ausgebreitet hat."(36)

Das "8-Uhr Abendblatt" der "National Zeitung" berichtete von dem "immer wieder angerufenen Schlichter und Vermittler", dessen "diplomatische Klugheit manchen Theaterstreit auszugleichen wusste, bevor er den Kadi beschäftigen konnte" und fügte hinzu:"... wer immer von Bühnenleuten nach Berlin kam, besuchte I.L. - zu einer kleinen Fachsimpelei."(37) Fedor von Zobeltitz rühmte ihn als "einen der seltenen, die ihr Leben lang keine Feinde besassen". Über seine Tätigkeit als Kritiker schrieb er:

> "Er hat Wildenbruch, Hauptmann, Hartleben, Voss, Halbe und zahllose andere als Bühnendichter aus der Taufe heben helfen, Talente entdeckt und werdende Begabungen gefördert - und immer spiegelte sich in seinen Besprechungen etwas von seiner Menschlichkeit wieder: neben Klugheit des Urteils ein ausgesprochener Sinn für Gerechtigkeit, neben kritischer Verstandesschärfe eine Neigung zur Güte."(38)

In der "Berliner Börsen Zeitung" stand:

> "Landau, der viele Jahre als 'Theaterpapst von Berlin' geehrt wurde, brachte seine Zeitung in der gesamten deutschen Bühnenwelt zu hohem Ansehen."(39)

Die Aneinanderreihung all dieser Würdigungen Landaus sollte aber nicht dem Zweck dienen, ihn als den makellosen Helden dieser Arbeit vorzustellen; doch will die Biographie, soweit es in diesem Rahmen vertretbar erscheint, ein Licht darauf werfen, wie dieses verdienstvolle und unermüdliche Leben in den Jahren vor 1933 öffentlich anerkannt und geehrt wurde.

Emigration und Tod

Landau hatte sich im Jahre 1922 in Deutschland einbürgern lassen. Mit grossem Nationalstolz trat er immer und überall mit seiner ganzen Persönlichkeit für Deutschland ein. Er war seines "Vaterlandes" so sicher, dass er trotz der Warnungen vieler Freunde und besonders seiner Kinder, die schon vor 1933 im Ausland lebten, niemals auch nur den Gedanken an eine Auswanderung fasste. Von 1932 - 34 lebte er mit seiner leidenden Frau im Ausland. Als er zurückkam, fand er ein verändertes Deutschland vor. Aber er konnte sich nicht vorstellen, dass der von der Regierung gepflegte Judenhass sich jemals auch gegen seine Person richten könne. Er lebte in den folgenden Jahren still und zurückgezogen. Seine Rente wurde zwar radikal gekürzt, aber als guter Patriot gab er gern für sein Deutschland, das sich angeblich im "Aufbau" befand. Als er von seinem Fenster aus in der Kristallnacht die brennende Synagoge sah, war er immer noch nicht ganz überzeugt von den Absichten dieses Regimes. Erst auf das stärkste Drängen seiner Töchter stellte er im Jahre 1939 einen Auswanderungsantrag. Jetzt musste er hören, dass er seit 1934 ausgebürgert und dadurch staatenlos sei. Er erhielt unter vielen Schwierigkeiten einen Fremdenpass, und nachdem es einer seiner

Töchter möglich geworden war, der gastlichen Schweiz die geforderte Kaution von 250 000 Franken zu stellen, durfte er mit 89 Jahren dorthin auswandern. 96 Prozent seines Vermögens wurde für die sogenannte Auswanderungs-, Reichsflucht- und Sühnesteuer eingezogen und seine Pension in Berlin auf ein Sperrkonto überwiesen. Das Reich beschlagnahmte seinen Besitz. Er konnte weder seine Möbel noch seine wertvolle grosse Bibliothek mitnehmen. Mit je 10,-- RM versehen, durften er und seine Frau Deutschland verlassen. Sie erreichten am 25. Mai 1939 die Schweiz und wurden so wenigstens vor dem Tod in einem Konzentrationslager bewahrt. In der Schweiz lebte Landau mit seiner Frau in dürftigen Verhältnisses in einer kleinen Pension. Ab und zu schrieb er noch feuilletonistische Artikel im "Berner Bund". Seinen letzten, unveröffentlicht gebliebenen Artikel schrieb er im Sommer 1943. Landau war bis zu seinem Tode am 16. Januar 1944 immer noch geistig tätig und schrieb, trotz seiner auf der Flucht erfrorenen Hände, eigenhändig Briefe und Aufsätze. Seine Lebensgeschichte, die er am 25. März 1941 aufzeichnete, endete mit den Worten, sein Enkel solle sie aufbewahren zum Andenken an seinen alten,

"mit dem Leben verbundenen und versöhnten Grossvater."

Mit diesen Worten schloss Isidor Landau, aus seiner Heimat vertrieben und in erbärmlichsten Verhältnissen lebend, die Geschichte seines Lebens. Auch hier fiel kein Wort des Hasses oder zum mindesten der Enttäuschung. Die sein ganzes Leben bestimmende innere Haltung konnte auch nicht durch ein Regime des Terrors und der Ungerechtigkeit erschüttert werden.

Der Schlussgedanke seiner Lebensgeschichte lässt erkennen, dass seine so oft verspottete und befehdete Güte ihren Ursprung nicht in einer, von seinen Gegnern angenommenen, Unfähigkeit und Schwäche hatte, sondern in einem wirklich grossen und starken Charakter.

DRAMATURGIE UND ALLGEMEINE FRAGEN DER GEBRAUCHSSTÜCKE DER ZEIT

a) Die Posse, das Lustspiel, der Schwank

Bis etwa 1870 versorgten Schwank- und Possendichter wie Roderich Benedix, J.B. von Schweitzer und Julius Rosen die deutschen und besonders die Berliner Bühnen mit ihren Stükken. Dann ging in diesem Genre der Stern Gustav von Mosers auf, der der allzu plumpen Machart der Stücke seiner Vorgänger eine etwas gefälligere Form gab.

> "Als Rezept galt immer noch die alte Formel der lustigen Person im Faust:
> 'Zufällig naht man sich, man fühlt, man bleibt, und
> nach und nach wird man verflochten;
> es wächst das Glück, dann wird es angefochten,
> man ist entzückt, nun kommt der Schmerz heran,
> und eh' man sich's versieht, ist's eben ein Roman.
> Lasst uns auch so ein Schauspiel geben!"(40)

Auf ihre Weise entsprachen alle die oberflächlichen und dramaturgisch primitiven Lustspiele, Schwänke und Possen des ausgehenden Jahrhunderts einer solchen allgemeinen Regel. Ihre literarische Minderwertigkeit kam Landau beim Betrachten eines Lustspiel-Klassikers, wie z.B. Calderon, zum Bewusstsein; deshalb nahm er auch den Anlass einer Aufführung wahr, um daran die grossen Unterschiede sichtbar zu machen. Zu einer Inszenierung von Calderons "Dame Kobold" stellte Landau bedauernd fest, wie die Lustspiel- und Schwankliteratur in all den Jahrhunderten weder an Motiven noch an "Geschick in der Behandlung einfacher Ideen" gewonnen, sondern nur in der "Grazie der Form" sehr verloren habe und verflacht sei. Obwohl die altbekannten Mittel und Behelfe des Lustspiels, wie verstellbare und drehbare Möbel, geheime Türen, Verwechslungen, Verwirrungen und das Zusammenkommen von Personen in Zimmern, in die sie nicht gehörten, immer wieder benutzt würden, gelänge keinem der zeitgenössischen Autoren die Grazie der Verse. Landau bedauerte:

> "Wir sind in der Sprache roher, gemeiner, in der Technik aber kaum viel geschickter geworden."(41)

An Hand der gespielten Stücke führte er dann immer wieder die allzu simple Technik der neuzeitlichen Possen und Schwänke an. Die dramaturgische Skizzierung eines Stückes, ein kurzer, allgemein gehaltener Aufriss der Handlung genügten ihm oft, die Inhaltslosigkeit, die Wertlosigkeit und Leere einer Aufführung zu charakterisieren. An einer Posse mit Gesang von Leon Treptow entblösste er die ganze übliche Mache dieses Genres mit einer kurzen ironischen Inhaltsangabe:

> "Im ersten Akt hat jedes Mitglied seine grosse Einführungsszene, die jungen Damen und die Kinder machen ihren musikalischen Aufmarsch in phantasievollen und originellen Kostümen. Der zweite Akt schliesst mit dem grossen 'Jubiläum', bei dem alle Mitwirkenden Festspiele, Chöre, Allegorien aufführen und der Chor in prächtigen Kostümen seine wohleinstudierten Evolutionen macht. Der Schlussakt bringt noch allerlei Ensemble- und Tanzcouplets, die gewohnten Massenverlobungen und die Gruppen der Glücklichen. Die Hauptgruppe bildet dann das jubelnde Publikum."(42)

Aus diesen Zeilen wird die ganze erbärmliche dramaturgische Struktur der 'Possen mit Musik' für uns deutlich. Doch nicht nur diese Erkenntnis vermittelt uns Landau in seiner Kritik, sondern im letzten Satz fällt er zugleich durch eine witzige Bemerkung sein Urteil über das reagierende Publikum. Man muss allerdings dabei berücksichtigen, wo solche Stücke gegeben wurden. Es gab bei den verschiedenen Theatern die grössten Niveauunterschiede, und eine Posse wie "Die wilde Madonna" konnte eben nur in Häusern wie z.B. dem "Adolph-Ernst-Theater" aufgeführt werden. Die Direktion wusste genau, mit welchen Stücken ein gutes Geschäft gemacht werden konnte. Es gab ein bestimmtes Publikum dafür, das jubelnd all die Banalitäten aufnahm, dieses Gemisch aus Dialog, Gesang- und Tanznummern, Chören und Allegorien.

Hier half kein kritischer Verriss, um die Anspruchslosen zurückzuhalten, und die Anspruchsvolleren erfuhren aus Landaus wenigen Sätzen genug, um sicher zu sein, dort nichts verloren zu haben.

Für die Theaterwissenschaft ist es höchst aufschlussreich, wie dergleichen Stücke gespielt wurden und welche Wirkungen sie auf das Publikum ausübten. In diesem Kapitel sollen aber nicht die Inszenierungstechnik und Publikumsreaktionen dargestellt werden, sondern Landaus grundsätzliche Haltung zu der zweitklassigen Lustspielliteratur, die sich aus dem ironischen Grundton, z.B. der zitierten Kritik, mühelos ablesen lässt. Er erkannte die Inhaltlosigkeit und missbilligte sie, war aber klug genug einzusehen, dass auch solches Theater gespielt werden musste, um die Bedürfnisse einer bestimmten Schicht zu befriedigen. Er gab nie die Hoffnung auf, dass Menschen, die sich solche Stücke mit Begeisterung ansahen, vielleicht auch einmal den Weg in andere Theater finden und sich dort auf bessere literarische Kost umstellen würden.

Lehnte Landau einerseits spöttisch die schlechte Posse ab, so teilte er der im Niveau leicht gehobenen andererseits einen Rang zu, den sie bestimmt nicht einnahm. Zu einer Posse von Kalisch schrieb er:

> "Die Posse ist im Grunde der kecke Vorläufer unserer modernsten, realistischen Bühnenliteratur. Gegen Ende der vierziger Jahre, als das Volk in seiner Weise eine Art politischer Grossjährigkeit feierte, suchte es auch im Theater nach neuen Wegen. Man mochte die philisterhaften und sentimentalen Komödien nicht

> mehr dulden, die allem frischen Leben da draussen so fremd geblieben waren. Da unternahm es denn die Posse in ihrer munteren Weise, die grossen Fragen des Tages auf die Szene zu bringen. Man mochte die schwulstige Romansprache nicht mehr hören, die abgenutzten Theaterpuppen nicht mehr sehen, da brachte denn die Posse Typen aus dem Werkeltagsleben und die Sprache des Volkes auf die Szene. Das war der erste Versuch, eine realistische Bühnenkunst zu schaffen. Kalisch ist den Modernsten in unserer Literatur verwandter als man denkt."(43)

Die Verbindung zwischen Kalisch und der modernsten Literatur - Landau denkt hier sicher an Hauptmann - kann nur in einem Punkte hergestellt werden und auch hier nur sehr bedingt, wenn er von der "Sprache des Volkes" schreibt. Bedingt deshalb, weil die Sprache in Kalischs Stücken zwar Redewendungen aus dem Volk übernahm, sie aber nicht zur Gestaltung und Charakterisierung einer Figur gebrauchte, wie etwa Hauptmann, sondern nur um der volkstümlichen Derbheit willen verwendete.Auch die "grossen Fragen des Tages" brachte die Posse nicht auf die Szene, sondern benutzte höchstens aufsehenerregende Prozesse oder allgemein bekannte Klatschgeschichten als Vorwürfe zu derbkomischen Situationen. Die "Typen aus dem Werkeltagsleben" waren auch bei Kalisch schon längst zu "abgenutzten Theaterpuppen" geworden, die das Publikum kannte und immer wieder begrüsste. Das Kompliment, das Landau mit der Kritik den Berliner Possendichtern machen wollte, ging in seinem Wohlwollen zu weit.

Eine andere Spezies der Lustspieldichter waren die auf den Spuren Anzengrubers wandelnden bayrischen Stückeschreiber, die in den neunziger Jahren in Berlin grossen Anklang bei Theaterdirektoren und Publikum fanden. Aber auch bei den bayrischen Lustspielen stellte Landau bedauernd und ironisch den Mangel an Stoff und Form fest. Eines der typischen Stücke war z.B. "Jägerblut" von Rauchenegger.

> "Das Leben im Gebirgsdorf ist nicht sehr abwechslungsreich. Allzu mannigfaltig können danach auch nicht die Motive sein, die den Gebirgsdramatikern zu Gebote stehen."

Im folgenden Absatz der Besprechung finden wir eine der humorvollsten und treffendsten Analysen des Lustspiels im damaligen Berlin:

> "Der 'Bua' kann sein 'Madl' nicht kriegen, weil's der strenge, reiche 'Vota' nicht 'leidt', der 'Jaga' schiesst auf den 'Wildschütz' oder zur Abwechslung der Wildschütz auf den 'Jaga', es wird prozessiert, getanzt und gerauft und damit ist das Programm erschöpft."(44)

Der Inhalt der Stücke war immer wieder probat und wurde endlos variiert. Die Personen blieben dieselben und Probleme, die tiefer gingen, interessierten auch das Publikum von dergleichen Aufführungen nicht. Eine psychologisch aufgebaute Handlung war nicht gefragt. Der 'Vota' war eben immer dagegen, und es wurde getanzt und gerauft zum 'Gau-

di' des Publikums. Die Haltung Landaus ist so eindeutig, dass man der zitierten Kritik nichts mehr hinzuzufügen hat.

Viel schärfer und direkter jedoch griff Landau die französischen Possen an. Er gestand ihnen zwar seit "George Dandin" das Recht zu, dass die Frauen in den Stücken ihre Ehemänner überlisten und betrügen, jedoch forderte er,dass mit Geschmack agiert würde.

> "Dass aber die Herren im Hotel ihre Nachthemden auspacken, dass wieder einmal der Held in Unterhosen umherläuft, dass ein anderer Herr sich Rock und Weste auszieht, während er mit der Frau seines Freundes im Hotelzimmer ist - das alles ist weder witzig, noch auch pikant, es ist einfach abgeschmackt und widerwärtig und für die Dauer unerträglich."(45)

So lesen wir zu dem Stück "Hotel Pompadour" von Mars und Xanrof. Hier findet sich nichts von der oft gerügten Milde Landaus. In sehr direkten Worten beschreibt er den Inhalt und verurteilt ihn eindeutig. Es ist seine ganz persönliche Art der ablehnenden Kritik, speziell an zeitgenössischen Stücken, ohne zu ästhetisieren, in einfachen Worten seinen Eindruck hinzuschreiben. Er schloss sich hier der überwiegenden Meinung seiner Kritikerkollegen an, die aber ihrerseits auf geistreichelnde Weise den Inhalt der anrüchigen Stücke verrissen. Er war sich auch klar darüber, dass die Bühne seiner Zeit weit davon entfernt war, eine moralische Anstalt im Sinne Schillers zu sein. Aber "eine Akademie der Lüge, eine Kanzel der Ungezogenheiten" sollte sie doch auf keinen Fall sein. Die "tiefeingewurzelte Unsittlichkeit" sollte bekämpft werden. Die Herren, die in "der Maske entzückender Liebenswürdigkeit" auftraten, seien durchweg "ausbündige, verlogene Schufte" und würden serviert als "sympathische Schwerenöter". "Ungezogene Backfische" würden zu "herzigen Geschöpfen", die die Lüge mit einer Selbstverständlichkeit gebrauchten, als sei sie das einzige Mittel, "damit Hans seine geliebte Grete heimführen" könne. Die öffentliche Propagierung moralisch verwerflicher Mittel erzöge das Publikum nur dazu, die Begriffe von "Wahrheit, Ehre und Moral" in ihr Gegenteil umzuwandeln. Darum begrüsste er den Eintritt des Generalintendanten der Hofbühne, Graf Hochberg, in einen Verein zur Bekämpfung der Unsittlichkeit, "wenn er seine Aufgabe nur recht erfasste". Solche Worte sind zugleich eine ernste Mahnung an die Zensurbehörden - zum grossen Teil aus konservativen, unliterarischen Beamten bestehend - die viele moderne Dichtungen zur öffentlichen Aufführung nicht zuliessen und anrüchige französische Lustspiele mit nur geringfügigen Einschränkungen freigaben. Deshalb bejahte es Landau auch, dass ein Theatermann, wie Graf Hochberg, einem solchen Verein beitrat. Er hoffte und wünschte, dass die oberflächliche Art, mit der man Lüge und Verbrechen darstellte, schärfer zensiert werde. Er kämpfte jedoch gegen jede Zensur, die Stücke verbot oder einstrich, wenn sie die "Laster" mit "ernsthafter Charakterisierung" behandelten. In dem leichtfertigen und gedankenlosen Gebrauch der üblich gewordenen Lustspiel-Ingredienzien sei

eine grosse sittliche Gefahr. In "Jago, Wurm, Franz Moor, Marinelli und Richard III." habe die Bühne die "wahren Bösewichter", und ihnen gegenüber ständen ja auch positive Charaktere. Es war die allgemeine moralische Verseuchung, die Landau in dem Genre der "Ganoven-Lustspiele" und "Spannungsdramen" angriff. Er verurteilte scharf die Motive der Autoren solcher Stücke, denn es war nicht "edler Zorn",der sie zu "niederschmetternden Anklagen gegen diese Gesellschaft entflammte" - Beweggründe, die dergleichen Stücke in den Augen Landaus gerechtfertigt hätten - sondern das finanziellen Gewinn bringende "dramatische Geschäft" mit der "parfümierten Gemeinheit",(46) die ganz bewusst für szenische Effekte ausgewertet wurde. Landaus Kritik richtete sich also nicht nur gegen die Gepflogenheiten der szenischen Darbietungen, sondern vor allem gegen die Autoren, wie Treptow, Mars, Xanrof oder Bernstein. Er scheute sich auch nicht, das Publikum anzugreifen, das durch seine Zustimmung solchen Stücken zu grossen Erfolgen verhalf. Ebenso tadelte er oft sehr scharf die Theaterdirektoren, die die betreffenden Autoren dadurch unterstützten, dass sie bei ihnen immer wieder neue Werke dieser Machart bestellten. Hierbei ging er noch einen Schritt weiter, indem er die Sucht nach dem Geld, die skrupellos alles ausnutzte, was niedere Publikumsschichten ansprach, für sittliche Verrohung verantwortlich machte. Über die Nutzlosigkeit dieser Angriffe war er sich zwar im klaren, aber seinen Idealen folgend, sprach er sie immer wieder aus. Stücke dagegen wie den "Raub der Sabinerinnen" von Franz von Schönthan unterstützte er lebhaft. Die Einwände, die gegen das Stück von Seiten der Bühnen und auch der Schauspieler erhoben wurden, verwarf er, indem er sagte:

> "Ein wahrhaft vornehmes Theater darf den derben Schwank nicht verbannen. Die Bühne, die ihren Beruf richtig auffasst, muss allen Gattungen offenstehen und Schauspieler, die sich für das Komische für zu gut halten, sind sicherlich für das Tragische nicht gut genug. Die beiden Gattungen sind nahe verwandt und ein Darsteller, der das Zeug hat, sein Publikum zu rühren, zu erschüttern, muss auch das Zeug haben, und gelegentlich bestätigen, es lachen zu machen." (47)

Es war eine Eigentümlichkeit Landaus, in Kritiken an weniger neuen oder interessanten Stücken persönliche grundlegende Überzeugungen auszusprechen. Er griff hier eine in Theaterkreisen wohl weit verbreitete Auffassung an, die vielleicht eine Folge der ästhetischen Kritik war, dass es unter der Würde grosser Mimen sei, komische oder groteske Rollen zu spielen. Landau hatte das Glück, als überzeugendes Beispiel für seine Behauptung, Bassermann in seiner grossartigen Gestaltung des Striese anführen zu können. Aber nicht nur die Schauspieler sollten seine Meinung darüber erfahren, sondern auch die Leser, die, fühlten sie sich nur "gebildet" genug, die Leistungen grosser Schauspieler in Possen nicht für voll nahmen.

In Dramaturgie und in Form der Lustspieldichtung billigte Landau den Autoren völlige Freiheit zu. Er war sich klar darüber, dass es hier keine Normen gab. Ganz im Gegenteil war er der Ansicht, dass dramaturgische Gesetze nur solange ihre Geltung hätten, bis ein Dichter erscheine, der die Kraft habe, sie zu durchbrechen. Ein Schwank brauche nicht auf drei Akte festgelegt zu sein, wenn ein Schwankdichter in der Lage sei, auch noch einen vierten oder fünften Akt fesselnd und erfrischend zu gestalten.

Gegen Ende seiner Rezensententätigkeit im Jahre 1911 äusserte Landau, die Lustspielproduktion für die deutschen Bühnen habe einen noch nie dagewesenen Tiefpunkt erreicht. Was in den Theatern als Schwank, Groteske oder Lustspiel angeboten wurde, hatte mit einem Theaterstück kaum noch etwas zu tun. Zusammenhanglose Szenen wurden aneinandergereiht, von Inhalt konnte keine Rede mehr sein und noch weniger von Dichtung. Sein Kampf mit den Mitteln der Kritik und seine Arbeit in der Schillerstiftung waren ergebnislos geblieben. Er griff diese Machwerke auch kaum noch aktiv an, sondern verfiel in einen fast zynischen Ton, wenn er aufzählte, was in Berliner Theatern geboten wurde. Landaus Kritik war oft stilistisch ein Abbild des Stückes, das er gerade gesehen hatte. In dem folgenden Zitat wird das besonders deutlich. Es handelte sich um die Anwaltsgroteske "Das Objekt" von Fritz Oelten. Er beschrieb die von "wieherndem Gelächter" begleitete Aufführung und fuhr fort:

> "Sie wollen endlich vom Stück etwas wissen! Ja, gibt es denn da ein Stück? Ich höre immer nur St... Pardon. Ich verfalle in den ganz greulichen Jargon der neuesten Bühnenliteratur. Schalom Asch ist der Jahresregent am Bühnenhimmel. Der Geist der Gebrüder Herrenfeld geht um. Im Deutschen Theater ist David Pinski an der Tagesordnung, mit Reb Chone, dem Totengräber als Schatzgräber, im Lustspielhaus machte sich gestern die mauschelnde Familie Kommerzienrat Fischer breit, wahrscheinlich macht die Onkel Jonas-Literatur noch weitere Eroberungen auf der Bühne. Wieder wollen sie etwas vom Stück hören! Ja, werden denn heutzutage Stücke geschrieben? Lustspiele wohl gar! Wie unendlich viel komischer ist diese ideale Forderung, als die von Gregers Werle."(48)

In solchen bitteren Sätzen kam die ganze Niedergeschlagenheit Landaus zum Ausdruck. Eine trostlose Aufzählung der minderwertigen Literatur seiner Tage war das Résumee, gezogen nach einer beschämenden Aufführung im "Lustspielhaus".

Lamdaus Haltung den sogenannten heiteren Gebrauchsstücken gegenüber lässt sich in wenigen Worten zusammenfassen:

1. Er war von der Notwendigkeit der anspruchslosen Lustspiele und Schwänke überzeugt.
2. Er verdammte die allgemein verbreitete unsittliche Tendenz dieser Stücke.

3. Er versuchte, die einigermassen in den Formen des Anstands bleibenden Stücke, auch wenn sie kein literarisches Niveau hatten, zu rechtfertigen und zu unterstützen.

b) Das Problemstück

Auf dem Gebiet der Gebrauchsstücke gab es aber auch eine sogenannte ernste Richtung. Jedoch hatten diese Stücke ebensowenig mit Literatur zu tun, wie die im vorigen Abschnitt behandelten Lustspiele und Schwänke. Die Autoren hantierten mit angeblich tiefgehenden Konflikten auf genau die gleiche oberflächliche Art, wie ihre Kollegen vom Lustspiel mit anspruchsloseren Themen. War der Stückschluss zu tragisch, wurde er sogar oft auf Wunsch des Publikums oder einflussreicher Theaterleute geändert. (Sogar Ibsen sah sich, wie wir wissen, veranlasst, in einem Falle, "Nora", eine solche Massnahme zu ergreifen.)

Ein typischer Vertreter dieser Kategorie war Georg Hirschfeld.

In seinem Stück "Die Mütter" ging ursprünglich das natürlich "verkannte, reine Mädchen" ins Wasser, und ihr Tod wurde dann auf der Bühne entsprechend "abstossend" kommentiert. Auf das Zischen des Publikums hin änderte der Verfasser sein Stück, das Mädchen blieb am Leben und tat Busse. Hier bot sich für Landau der Angriffspunkt, der erkannte, dass der Dichter, der sein Stück auf Einwände des Publikums hin geändert hatte, sehr wenig von der inneren Logik seiner Figuren überzeugt war, worin, nach Landaus Ansicht,das Kriterium für die innere Wahrheit der Dichtung lag.

> "Ich bekenne frei - ich schwärme nicht für die allzu gefällige Bereitwilligkeit der Dichter, an ihren Werken nach den Wünschen der Freunde, der Kritik oder des Publikums zu modeln. Der Verfasser wenigstens muss an seine Helden glauben. Ihm müssen sie wirkliche Menschen sein und nicht Wachspuppen, die er umkneten kann. Ihm muss ihr Schicksal eben Schicksal sein - unabänderlich."

Und nach diesem idealistischen Bekenntnis zu dem, was ein Dichter sein sollte, folgte der resignierende Schlusssatz der Kritik:

> "Immerhin mag der neue Schluss dem Gefühl des grossen Publikums mehr zusagen."(49)

Es gab aber auch Stücke, die öffentlich so angekündigt wurden, dass das Publikum gleich wusste, worum es sich handelte. Landau bezeichnete eine Reklame, die ein "Sensations-Schauspiel" ankündigte als

> "... dieselbe dramaturgische Schlauheit, die einen Autor sein heiteres Bühnenwerk Schwank nennen lässt,

damit sich die Kritik entwaffnet fühle. Man setzt die Ansprüche herab, damit nicht das Werk herabgesetzt werde."(50)

Bei einem "Sensations-Schauspiel" ging es um ein Stück,das auf literarischen Wert keinen Anspruch erhob und sich nicht an den "feinen Geschmack", sondern an die Masse wendete. Anziehend wurden solche Schauspiele durch ihre grausamen und harten Effekte. Auf der heutigen Bühne gibt es dergleichen Darbietungen nicht mehr, der Film hat sich das Genre unter der Bezeichnung 'Thriller' angeeignet und findet heute das gleiche Publikum wieder vor.

Landau hatte "gegen Bühnenwerke dieser Art oder Unart eine starke Idiosynkrasie, um nicht zu sagen einen Abscheu".

Mit welchen Mitteln Henry Bernstein in seinem Sensations-Schauspiel "Simson" arbeitete, schilderte Landau in der folgenden besonders lebendigen Kritik:

"Eine Anzahl innerlich tief verlumpter Individuen sind da mit ungewöhnlicher Kraft, das muss man zugestehen, mit brutaler, rücksichtsloser Kraft in schroffe, spannende Konflikte gebracht, in Konflikte, die bis zum tatsächlichen Raufen gehen. Man folgt diesen Prügeleien mit angehaltenem Atem, man ruft aus dem Hintergrund des Parketts laut Bravo, wenn der Held des Stücks den schlechten Kerl von Gegner an der Gurgel packt und über den Tisch hinwirft,dass er sich nicht rühren kann und etwas vom leidenschaftlichen Atem der Ringkämpfe im Zirkus nebenan weht herüber ins Neue Theater."(51)

Der persönliche Abscheu hält Landau nicht davon zurück, sogar hier dem Autor dramatische Qualitäten zuzusprechen, wenn es ihm auch im Fall "Simson" sicherlich schwerfiel.

Schon einige Jahre vorher benutzte Landau die Aufführung von Schlafs "Meister Oelze", um zu demonstrieren, welche Möglichkeiten gegeben waren, um gegen die "Geschäftsdramatiker" anzukämpfen. Bei der Besprechung ging er überhaupt nicht auf die Inszenierung oder den Inhalt des Stückes ein, sondern nahm lediglich das Stück als

"ein akademisches Beispiel für Schlafs geistvolle, aus einem tiefen Kunstempfinden und ernsten Studien erwachsende Lehre von den Aufgaben und der Technik der Dichtung."

Landau wertete das Stück aber weiter aus und schrieb:

"Als Reaktion gegen die wüste Stoff-Anhäufung der Speculations- und Boulevardstücke, gegen die groben Handwerksarbeiten der Geschäftsdramatiker war die Lehre ja verständlich und bis zu einem gewissen Grade nützlich: Aufgabe der Kunst ist nur die Behandlung des Stoffs, die Form; je freier von Materie, desto edler, feiner und zarter ist der künstlerische Geist zu gestalten. Es erwies sich freilich, dass ein Bühnenwerk der Handlung denn doch nicht entbehren kann."(52)

Nur im letzten Satz der Kritik kommt das Bedauern Landaus zum Ausdruck, dass auch Schlaf nicht die Kraft hatte, sich gegen die "Geschäftsdramatiker" zu behaupten oder gegen sie anzukämpfen. Sein Stück war als Lehrbeispiel zwar berechtigt, aber Landau musste es wegen der Stoffarmut trotzdem ablehnen. Ebenso wandte er sich gegen eine andere,ähnliche Form des Dramas, in der "philosophische Systeme in dramatische Handlung übersetzt wurden."(53)

An einer anderen Stelle gab Landau eine grundsätzliche Erklärung über seinen Standpunkt bei der Beurteilung dramatischer Werke ab:

> "Ein Stück bleibt schlecht, auch wenn uns die Meinung des Verfassers zusagt, die Bedingungen des Dramas aber fehlen, es kann gut sein, auch wenn uns die Tendenz nicht gerade gefällt."

Es ist vielleicht erwähnenswert, dass Landau dergleichen Stellungnahmen niemals in theoretischen Schriften fixiert hat, sondern, wie beiläufig, in Kritiken einschob. In dem Nachsatz zu dieser Äusserung machte Landau dann eine Einschränkung, die die vorhergehende Behauptung nahezu wieder aufhob, aus seiner Sicht aber völlig einwandfrei war. Er schrieb:

> "Nur die absolut unmoralische Tendenz könnte die Möglichkeit eines ästhetischen Behagens ausschliessen und es so verhindern, dass bei noch so glänzenden technischen Qualitäten ein Drama als gelungen anerkannt werde."(54)

Wir können hier gleich zwei wesentliche Punkte in dem Bild des Kritikers Landau bestimmen:

1. Die Moral war ein absoluter Wertmesser für sein Urteil. Eine Moral, die er aber nicht aus gesellschaftlichen oder bürgerlichen Vorurteilen bezog, sondern aus seinem sicheren Gefühl für sittliche Wertungen.
2. Bei einem Drama musste "die Möglichkeit eines ästhetischen Behagens" gegeben sein. Man muss wissen, dass Landau den Begriff Behagen hier im weitesten Sinne gebraucht, nicht etwa nur als Bequemlichkeit, denn auch in der Tragödie konnte ein solches "ästhetisches Behagen" als eine Art Befriedigung eintreten.

Es wird im weiteren Verlauf der Arbeit auffallen, dass Landau sich manchmal von seinen Maximen entfernte und nach anderen Gesichtspunkten urteilte. Es handelte sich aber dabei nur um Abweichungen in der formalen Wertung, die ethische Grundhaltung war, wenn auch nur selten betont, sein höchster Massstab.

Als Tagesjournalist musste er jedoch immer wieder Zugeständnisse machen. Fedor von Zobeltitz z.B. verfasste das Stück "Die eiserne Krone". Hier fehlte, wie Landau schrieb, jede "innere Handlung", und ohne jegliche "Entfaltung von Charakteren und Seelen" wurden nur "die Ereignisse" ge-

zeigt. Landau wusste, dass dergleichen Stücke vom Standpunkt einer höheren Kritik sicher niedriger eingeschätzt wurden, er bestätigte aber in derselben Kritik die "Kunst", die dazu gehört, "eine spannende, bewegte Handlung fest und sicher aufzubauen". Sein Massstab war deshalb nicht so streng, weil er sich immer darüber klar war, dass solche Stücke, solange sie nicht "unmoralisch" waren, zur "substantiellen Kost" der Theater gehörten. Im dramaturgischen Aufbau bemerkte er oft eine, wie er sagte,"unbewusste Anlehnung an die Dramentechnik Scribes". Landau machte diese Anspielung mit der Forderung Scribes Technik zwar ruhig anzuwenden, sie gleichzeitig aber mit "innerer Handlung"(55) zu versehen. Eine Forderung, die die Kritiker heute oft im umgekehrten Sinn aussprechen.

Landaus Ansicht über die Gattung der minderen Problemstükke geht summarisch aus einer Kritik an "Staatsgeheimnisse" von Wrede und Prasch hervor.

> "Das rein äusserliche Stück, das Stück mit der flottbewegten Handlung, der innerlich nichts entspricht, wird von der Bühne nie ganz verschwinden. Wir sind in unseren Tagen der psychologischen Probleme und dramatischen Charakterstudien wohl empfindlicher als sonst gegen das operettenhafte in derlei rein mechanisch, durch einen fremden Willen bewegten Figuren, aber das grosse Publikum braucht, es liebt, es sucht solche Spannungsdramen, ..."(56)

Es handelt sich hier wiederum weniger um eine Kritik, als um eine allgemeine Feststellung; wie ich im ersten Abschnitt des Kapitels zeigte, dass Landau sich über die Notwendigkeit der sogenannten heiteren Gebrauchsstücke klar war,sehen wir hier, dass auch die sogenannte ernste Richtung von ihm anerkannt und - wenn auch mit gemischten Gefühlen - geduldet wurde.

Wir sollten jedoch nicht übersehen, dass Landau an die Produkte einiger Autoren, die sich aus der Menge der Tagesproduzenten heraushoben, einen anderen und zwar strengeren Massstab anlegte. Schriftsteller wie Paul Lindau, Axel Delmar, Max Dreyer, Hermann Stehr oder Sudermann sind heute kaum mehr als Randerscheinungen einer Literaturepoche. Im ausgehenden 19. Jahrhundert waren sie dem aufmerksamen Kritiker jedoch Autoren oder gar Dichter, die eventuell noch eine literarische Zukunft hatten.

In einer Kritik an dem Stück "Der Andere" von Paul Lindau, Landaus bestem Freund, belehrte er Lindau und - indem er in der Ausdrucksweise ganz allgemein blieb - offensichtlich auch die anderen zeitgenössischen Autoren.

> "Die Übermittlung der neuesten Ergebnisse pathologischer oder experimental-psychologischer Forschung kann nicht wohl die Aufgabe des zeitgenössischen Dramas sein."(57)

Der Angriff richtete sich gegen eine ganze Reihe von Ibsen-Epigonen. Er erkannte Ibsen als grossen Dichter an, zeigte aber schon 1889 Bedenken für den Fall einer ausge-

dehnten Ibsen-Nachfolge; wobei er zugleich eine Charakteristik des Epigonentums gab, das sich auf die Nachahmung der Ibsenschen Themen beschränkte, ohne seine gestalterische Kraft zu erreichen.

> "Wenn Ibsen Schule macht, dann können wir es erleben, dass Leute ohne seine Gedankenfülle, ohne seine imponierende Gestaltungskraft sich für grosse Dichter halten, wenn sie die Cholera oder das Delirium Tremens auf die Bühne bringen."(58)

Ibsen hatte Schule gemacht, wie Landau es befürchtete, und den Autoren, die auf Ibsens Spuren wandelten, sagte Landau sehr bestimmt, was er von einem Drama verlangte. Er formulierte, was in fast allen theoretischen Schriften über Bühnendichtung gefordert wurde und was seit der Erörterung dieses Themas zwischen Schiller und Goethe zum Allgemeingut der deutschen Ästhetik gehört.

> "Die Bühnendichtung muss mit allgemein bekannten, allgemein menschlichen Empfindungen und Leidenschaften operieren und uns deren Äusserungen in besonderen, bemerkenswerten Fällen, deren Wirkung auf besondere Charaktere und unter besonderen Einflüssen zeigen." (59)

Wieder finden wir ein kritisches Prinzip Landaus, eingefügt in eine Kritik an einem völlig belanglosen Stück: die Forderung nach der Möglichkeit einer künstlerischen Repräsentanz des allgemein menschlichen durch den besonderen dramatischen Fall.

Ein weiterer Typus der Gebrauchsdramatik war der sogenannte Einakter-Zyklus. Landau sprach sogar von einer ganzen "Einakter-Aera",die auf der Opernbühne mit "Cavalleria rusticana" begonnen hatte. Die Einakter der Sprechbühne waren aber nicht mehr "liebenswürdige, szenische Genrebildchen", sondern ein

> "vorüberstürmender Tumult, ein textierter Wolterschrei, so etwas, wie eine in Sturmeseile vorüberrasende Katastrophe. Eh' man sich's versieht, eh' man noch warum und wieso fragen kann, ist's vorbei. Der Verfasser spart Aufbau, Motivierung, Charakterentfaltung, logische Entwicklung und Lösung, er wirkt durch einen überrumpelnden Effekt."(60)

Wir können aus der Kritik die damals wohl allgemein gültige Dramaturgie eines Einakters herauslesen.

Landau lehnte die nur durch ihre Effekte wirkenden Kurzdramen ab. Erst als Schnitzler mit dem Anatol-Zyklus eine gültige Form für mehrere aufeinanderfolgende Einakter gefunden hatte, stimmte auch Landau den inhaltlich zusammenhängenden Szenenfolgen zu. Ausser Sudermann, der mit seinem Einakter-Abend "Morituri" einen grossen Erfolg hatte, gab es aber nur wenige, die solche Zyklen schrieben. Als ungefähr zehn Jahre später, wie Landau meinte, "... die Zeit des Einakters vorbei zu sein schien", hatte Max Dreyer drei neue Einakter geschrieben: "Ecclesia triumphans", "Pass" und "Volksaufklärung". Obwohl es "polemisierende Tendenz-

stücke" waren, "der Verfasser mehr auf Dialektik als auf Charakteristik" hielt und es ihm offenbar "mehr auf die Gründe als auf die Menschen" ankam, machte Landau in seiner Kritik auf ein anderes Phänomen aufmerksam. Er glaubte, in der dramatischen Kurzform mehr von der Persönlichkeit des Autors erkennen zu können, und versuchte, diese Möglichkeit zu erklären:

> "Im grossen Drama steht der Verfasser meist unter dem Bann seines Stoffes, seiner Idee, in den Einaktern ist er mehr der souveräne Meister seines Materials, wir sehen ihn freier an seinem Werke, beobachten ihn bei seiner Auseinandersetzung mit der Welt und ihren Ideen."(61)

Die hier aufgestellte Behauptung kann auf keinen Fall generell verstanden werden, sondern muss sich lediglich auf die Einakter-Autoren seiner Zeit bezogen haben.

Aufschlussreich für Landaus dramaturgische Konzeption ist seine Stellung zu M.Maeterlinck und H.Stehr,die ich aus diesem Grunde hier behandeln möchte, wenn sie auch nicht unter das Stichwort der Gebrauchsdramatiker zu subsumieren sind.

Da die Aufführung der Stücke Maeterlincks im Anfang den Leitern der grossen Theater zu riskant erschienen, nahm sich die "Sezessions-Bühne" seiner an, eine Bühne, die sich ernsthaft um die dramatische Literatur bemühte. Die Aufführungen fanden meistens vor geladenem Publikum statt, und sehr oft wurden vor der Vorstellung "einführende Worte gesprochen". Zu dem Stück "Der Tod des Tintagiles" von Maeterlinck hatte z.B. A.Kerr das Amt des einführenden Erklärers übernommen und dem Publikum den Dichter vorgestellt. Landau bezeichnete den "Tod des Tintagiles" als einen "Traum in mehreren Szenen - um nicht zu sagen ein Albdrükken in mehreren Szenen." Die Charakterisierung war doppeldeutig: ein Albdrücken war das Stück vom Inhalt her und ebenso in seiner Wirkung auf das Publikum.

> "Wir sind in einem Traumlande, Tintagiles, der in die Ferne geschickt war, man weiss nicht warum, wird heimgebracht, man weiss wieder nicht warum. Er ist voll ängstlichen Bangens, seine Schwestern sind es noch mehr, man weiss abermals nicht warum."

Sobald auf der Bühne der logische Faden abriss, scheint Landau verloren. Es fehlte ihm an Vorstellungskraft und Phantasie, nicht real erklärte oder gespielte Zusammenhänge geistig nachzuvollziehen. Seine festgefügte Kunstanschauung, die ganz offensichtlich aus der dramatischen Konzeption Schillers hervorging, versperrte ihm den Zugang zu solcher Art modernen Theaters. Im Bereich der ästhetisch-dramaturgischen Konzeption können wir Landau in dieser seiner unreflektierten Schillernachfolge gegenüber der Dramatik seiner Zeit selber als Epigonen ansehen.

Im Fall des Tintagiles entsprach Landaus Haltung genau der Reaktion des Publikums, das nach seiner Aussage wohl auch nichts mit dem Stück anzufangen wusste: "Ein sehr matter

Beifall, ein mattes Zischen und alles war vergessen."(62) Bemängelte er an Maeterlinck die fehlende Logik in der Dramaturgie, fand aber die Sprache sehr ausdrucksvoll und poetisch, so kritisierte er an Hermann Stehr beides, die Dramaturgie und die Sprache. "Meta Konegen" war Stehrs erstes Stück. In Rücksicht darauf wohl erteilte Landau ihm gute Ratschläge und beurteilte ihn nicht so scharf, wie er es sonst getan hätte.

> "Aus dem Charakter und Wesen der Helden müssen wir ihre guten wie ihre schlechten Handlungen entspringen sehen, es genügt nicht, dass der Verfasser uns diese Handlung erzählt. ... Er muss lernen, dass man die handelnden Personen je nach Wesen, sozialer Stellung und Charakter, verschieden sprechen lassen muss."

Stehr liess seine Personen in einer überschwenglichen Romansprache reden und hatte zudem noch eine "Anhäufung allzu unsympathischer Charaktere",(63) die man doch wohl besser vermeiden sollte. Landau verriss nicht den Anfänger, sondern versuchte ihm zu helfen.

Wieder lassen sich zwei Grundregeln seiner dramaturgischen Beurteilung ableiten.
Landau forderte, dass

1. die Handlung und
2. die Sprache der Helden mit ihren Charakteren übereinstimmen müssen.

Zu einem Stück von Ernst von Wildenbruch entwickelte Landau einmal eine Dramaturgie, deren Massstab wir bei allen Besprechungen einsetzen können:

> "Auf der Bühne wollen wir Konflikte, die dem Einzelnen eigen, von Einzelnen auszufechten sind und nicht kleine Episoden aus dem Kampf von Millionen. Auf der Bühne wollen wir den Konflikt entstehen, wachsen, enden sehen und nicht einfach auf unsere Geschichtskenntnisse verwiesen werden. Wir wollen einen Konflikt, der vor unseren Augen, in der Exposition entsteht und der vor unseren Augen versöhnend oder tragisch abschliesst."(64)

Wildenbruch ging also in seiner Missachtung dramaturgischer Gesetze noch weiter als Stehr. Der eine liess die Begebenheiten wenigstens noch erzählen, während der andere sogar Kenntnisse voraussetzte, die bestimmt nicht allgemein vorhanden waren. In Landaus Worten finden wir wieder eine klassische dramaturgische Forderung:

> Er verlangte von einem Stück eine Exposition, einen, von einzelnen Personen durchgeführten, Konflikt und einen versöhnenden oder tragischen Abschluss.

Bei der Besprechung eines Stückes von Hermann Sudermann, das 1897 nur in einer Lesung an die Offentlichkeit gelangte, kam Landau noch einmal auf die Zensurfrage zurück.

Sudermann galt in seiner Zeit als Dichter, und deshalb erregte es auch grosses Aufsehen, als eine Aufführung seines Stückes "Johannes" verboten wurde.

> "Wenn dem lüderlichen Gesindel der Pariser Zoten-Dramatik schärfer auf die gepflegten und glänzend polierten Finger gesehen wird, kann man das verstehen. Aber wie will man einerseits über das moralische Verkommen der Bühne, ihr Herabsinken in die Sphäre der niederen Ball-Lokale und Abenteuer-Hotels klagen, und andererseits verhindern, dass fast die höchsten, heiligsten Fragen berührt werden, auf der Kanzel, die heute wohl den stärksten Einfluss hat auf das Volksgemüt - auf unserer Bühne."

Landau verglich im weiteren Verlauf seiner Kritik den ernsten Dichter mit einem Priester und beschrieb die Entwicklung des Theaters "aus der religiösen Handlung". Er beurteilte das Werk, da es ja nicht aufgeführt, sondern nur als Lesung geboten wurde, nur auf die Frage hin: "Kann dieses Stück irgendein religiöses Gemüt reizen?" Seine Antwort lautete ganz klar: Nein. Er ging dabei auch auf die Zusammensetzung einer Zensurbehörde ein:

> "Nicht irgendein Richterkollegium sollte darüber gefragt, nicht ein Urteil extrahiert werden. Es sollte nur die Ansicht von denen angerufen werden, die das Studium des Dramas, seine Wirkung im Theater und auf die Massen zu ihrer Lebensaufgabe gemacht haben." (65)

Wir finden hier eine unmissverständliche Absage an eine Zensurbehörde aus Verwaltungsbeamten, die zu dem lebendigen Theater keine Beziehung haben konnte. Nach Landaus Vorstellung sollte eine Zensurbehörde aus kompetenten Leuten von Presse und Theater zusammengesetzt sein, nur ein solches Gremium könnte allgemein vertretbare Empfehlungen aussprechen.

Landau zählte, wie sehr viele seiner Kritikerkollegen, Sudermann noch zu den Naturalisten und Realisten. Heute wissen wir, dass Sudermann den französischen Gebrauchsdramatikern, wie dem jüngeren Dumas oder Henry Bernstein, in Technik und Äusserlichkeit seiner Probleme sehr nahe stand.

"Johannisfeuer" war Sudermanns einziges Stück, das er durch die Kraft seiner Phantasie fast in die Nähe einer Dichtung brachte. Landau hatte genau bemerkt, dass hier von der Idee her der Ansatz zu einem grossen Werk gefunden war. Er schrieb:

> "Sudermann hat hier einmal mit glücklicher Hand einen wunderbaren Stoff gefunden und zunächst mit geschickter Hand gemeistert. Dann aber siegte der Theatermann über den Poeten und so wurde zu einem gewöhnlichen Theaterstück, was zu einer Dichtung von Wucht und Grösse hätte werden können."(66)

Als Landau einige Jahre später das Stück "Der Sturmgeselle Sokrates" von Sudermann hart verurteilte, zeigte sich offensichtlich, dass er nicht der Schönsprecher und kritiklose Lober war, als den ihn seine Kollegen hinstellten. Er legte an die Werke seines Freundes Sudermann die glei-

chen harten Massstäbe an, die er sich zu seiner kritischen Regel gemacht hatte.

> "... ein literarisch wertvolles und künstlerisch wirkungsvolles Stück, von einer uns verwerflich erscheinenden Tendenz ist uns bei weitem lieber, als ein Stück von guter Gesinnung und schlechten literarischen Qualitäten. Die Dichtung gilt uns mehr als die Richtung."(67)

Die Tolerierung einer verwerflichen Tendenz bezieht sich aber auch hier keinesfalls etwa auf unmoralische Stücke.

Als Landau 1912 eine Kritik an Tolstois "Und das Licht scheint in der Finsternis" schrieb, gab er einen Rückblick auf seine Zeit, mit den Augen einer späteren Epoche gesehen.

> "Wir sind arm, bitter arm an Gewissensdramen. Wie tief Überzeugungskonflikte in unsere Seele greifen können, davon gibt unsere dramatische Literatur keine Vorstellung. Wenn sich eine ferne, in einer anderen Kultursphäre stehende Zukunft einmal nach unseren Dramen ein Bild vom Wesen unserer Zeit machen sollte, dann würde sie annehmen müssen, unser Leben, das ganze Dichten und Trachten unserer Menschheit, sei völlig ausgefüllt von der Frage, ob und wie Hans die Grete kriegt, allenfalls auch von der, ob Grete dann ihrem Hans treu bleibt. Die Gedankenkonflikte, die Gewissenskämpfe, die Überzeugungsgegensätze aber, die gerade unser Bestes so tief aufwühlen, die Charakter und Schicksal bestimmen, sie finden kein Spiegelbild auf unserer Bühne."(68)

Mit diesen Worten spricht Landau der Bühnendramatik seiner Zeit ein vernichtendes Urteil. An der Mittelmässigkeit des Gesamtbildes konnten auch einzelne Lichtpunkte, wie Ibsen, Hauptmann und Hofmannsthal nicht viel ändern. An dem Bild Landaus, nach einer dreissigjährigen kritischen Tätigkeit und kurz vor seinem Austritt aus dem BBC gezeichnet, sehen wir, dass er die geistige Schwäche der verflossenen Zeit klar erkannt hatte.

KRITIK DES DRAMAS

Landau hatte als Kritiker die Aufgabe, sein Leserpublikum über das Theater zu informieren. Für die Theaterkritik gibt es zwei wesentliche Grundformen:

1. Die Kritik, die die Erörterung literaturgeschichtlicher und ästhetischer Probleme als ihre Aufgabe ansieht.
2. Die Kritik als Berichterstattung, die den Leser über Inhalt, Probleme, ethischen Gehalt und Wirkung des lebendigen Theaters unterrichtet.

Landau war in der reinsten Form ein Kritiker, der der zweiten Kategorie angehörte. Finden sich auch manchmal in seinen Kritiken belehrende, literar-ästhetische Hinweise, so sind sie doch nur zu einer besseren Orientierung des Lesers gedacht, ohne den Anspruch zu erheben, Literaturgeschichte darzustellen. Bei der Auswertung der etwa 3000 Kritiken, die Landau als Tagesjournalist des "Börsen-Courier" geschrieben hat, wurde von mir zur vorliegenden Arbeit natürlich nur der für die Theaterwissenschaft wertvolle Teil berücksichtigt. Es würde das Bild des Theaterkritikers Landau auch nicht vertiefen, und über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen, wollte man alle seine Besprechungen ausnahmslos interpretieren. Im Anhang findet sich als Beispiel für die Vielzahl der Stücke, mit denen Landau sich fast täglich auseinanderzusetzen hatte, eine Zusammenstellung der zu besprechenden Aufführungen einiger Monate.(Vgl.S.224f) Für seine Methode der Kritik des Dramas ist bezeichnend, dass er bei Klassiker-Aufführungen, zugunsten der Besprechung von Darstellung und Regie, sehr wenig Wert auf eine Kritik am Drama selbst legte, während bei den Stücken zeitgenössischer Autoren eine Inhaltserzählung, eine Wertung des Sujets und des ethischen Gehalts den meisten Raum seiner Abhandlungen einnahmen. Die schauspielerischen und regielichen Leistungen wurden in diesen Kritiken nur am Rande erwähnt. Hatte Landau auch feste ethische Massstäbe und Grundsätze, so war er doch im Gegensatz z.B. zu Karl Frenzel nie doktrinär in ihrer Anwendung. Horst Ribeiro schrieb über Frenzel: "Aber wie jeder Rationalist vertritt er seine Grundsätze mit Starrheit und Enge. Dies wirkt sich besonders in der Theaterkritik nachteilig aus."(69)

Landau war überzeugt, dass gerade in der Kunst nie mit festen Massstäben zu arbeiten ist, und gab in einigen Fällen auch eigene Irrtümer, wie z.B. bei seiner anfänglichen Beurteilung Hauptmanns, offen zu. Wir haben es also bei Landau mit einem Kritiker zu tun, dessen Ideal die Fähigkeit war, ohne Bildungsballast das Wunder Theater immer von Neuem und naiv auf sich wirken zu lassen. Ganz selten nur kritisierte er daher das literarische Werk als solches, immer stand im Vordergrund seiner Betrachtungen das lebendige Theater und die erlebte Aufführung. Zweifellos beging Landau einen Fehler, als er versäumte, bei einem Klassiker,

wie z.B. Sophokles, auf den ethischen Gehalt der Dichtung hinzuweisen. Fontane gab gerade für die Kritik am Drama ein klassisches Vorbild in seiner Kritik an "König Ödipus". Er machte dem Leser den Bezug zur Gegenwart klar, definierte den Wertunterschied der "Schicksalstragödie" und der "Schuldtragödie" und gab dem Theaterbesucher dadurch die Möglichkeit einer inneren Stellungnahme zu dem Gehalt der Sophokleischen Dichtung.(70) Landau hielt diese Art der Kritik für zu literar-ästhetisch und klammerte sie deshalb aus seinen Kritiken an klassischen Werken aus. Nur bei der modernen Dichtung nahm er auch zu solchen Fragen Stellung. In erster Linie aber ging es ihm bei seiner Kritik um eine Berichterstattung des theatralischen Geschehens, die natürlich gleichzeitig eine Wertung war.

Sophokles

Es gibt zwei Kritiken Landaus über Sophokles, die beide eine Aufführung des "König Ödipus" behandeln. Darin ging er an der eigentlichen Kritik des Dramas vorbei und verwies lediglich auf die lebendige Wirkung, die die Tragödie noch heute ausübe, wenn er schrieb:

> "Das war kein Interesse des gelehrten Humanisten an der alten griechischen Dichtung - es war die lebendigste Theaterteilnahme, die uns alle ergriff."

Landau überraschte besonders die "lebendigste Theaterteilnahme",weil die Aufführung vom "Akademisch-literarischen Verein" im "Berliner Theater" veranstaltet worden war, und er eine trockene, "literarische" Inszenierung erwartet hatte. Die Theaterwirksamkeit konnte auch dadurch nicht vermindert werden, "dass sich die Handlung auf ein Entwirren der Vergangenheit beschränkt, dass alle Ereignisse erzählt werden etc."(71)

Wäre es nicht Sophokles, den Landau hier kritisierte, so würde er dem Autor sicher entscheidende dramaturgische Mängel vorgeworfen haben. Aus dem Zusammenhang der Sophokles-Besprechung genommen, könnten wir sogar vermuten, wir hätten es mit einer Kritik an Ibsen zu tun. Sicher war auch eine Anspielung gerade dieser dramaturgischen Merkmale mit dem Gedanken an Ibsen verbunden. Wenn er im weiteren Verlauf der Kritik feststellte, wie das Publikum "mit wirklicher Spannung der Entwirrung des Schicksalsdramas" folgte, so zeigt sich, dass er die zeitgenössische Anschauung teilte, die Fontane in der erwähnten Kritik entwickelt hatte und die die griechische Tragödie für eine "Schicksalstragödie" erklärte. Als er fünf Jahre später im "Deutschen Theater" eine Neuinszenierung, in der Übersetzung von Willamowitz-Möllendorff, sah, ging er auch hier wieder nicht auf den Gehalt des Dramas ein, sondern beschrieb nur den subjektiven Eindruck. Wenn er in der Kritik von "uns" sprach, so meinte er damit seine Zeit und die Dichter seiner Generation.

> "Dass doch die Erhebung, die eine Sophokles-Aufführung uns bringt, immer verbunden ist mit einer Art Erniedrigung oder doch Beschämung. Wie ist u n s dieser Meister der tragischen Form doch noch immer so hoch überlegen. Mit welcher Naturnotwendigkeit vollziehen sich hier die Ereignisse! Wie mathematisch genau der Aufbau, wie türmen sich die Szenen zum gigantischen Bau und wie streng gesetzmässig jede Linie!"(72)

Wieder finden wir nur eine nebulose Deutung. Landau wies auf die "Erhebung" durch die Aufführung hin, doch es blieb völlig unklar, wodurch Sophokles so sehr erhob. Eine verschwommene Vorstellung des Gehalts und eine nicht analysierte Wirkung genügten Landau, um eine Verbindung, und zwar im negativen Sinne, zur zeitgenössischen Dramatik herzustellen. Er sprach von "Erniedrigung oder doch Beschämung", die moderne Autoren durch Sophokles erführen, während er fünf Jahre vorher noch Kritik an der Sophokleischen Dramaturgie geübt hatte. Betrachtet man beide Kritiken gemeinsam, so kann man sagen, dass Landau, ausser dem anerzogenen Gefühl der Ehrfurcht vor der Antike und einer gewissen Sachkenntnis, keinen Zugang zu der geistigen Welt der antiken Tragödie des Sophokles hatte.

Bei einer Besprechung der "Elektra" von Sophokles, in der Nachdichtung Hofmannsthals, kommt zudem noch die tiefverwurzelte, auch heute noch nicht ganz überwundene Anschauung vom hehren Griechenland aus der Sicht Winckelmanns zum Ausdruck. Auf diese Kritik werde ich im Zusammenhang mit Hofmannsthal noch näher eingehen.

Aristophanes

Obwohl Landau zu der Aufführung der "Vögel" und des "Weiberstaats" im "Neuen Theater" schrieb, dass Aristophanes, "der Komiker der Griechen, der grosse Spötter", unserem "modernen Geiste" näher stände "als mancher griechische Tragiker", finden wir in seiner Besprechung wieder nichts von einer Erfassung der Probleme. Mit keinem Wort erwähnte er die überzeitliche Bedeutung der "Vögel", die sich in der Sehnsucht nach einem Wolkenkuckucksheim ausdrückt, der Sehnsucht nach einer Loslösung des Menschen vom Irdischen. Landau kritisierte nur die Unverständlichkeit der Anspielung:

> "Wie sollten wir nun tieferen Anteil nehmen können an den Zuständen Griechenlands etliche hundert Jahre vor Christi Geburt! Sehr viel Anspielungen bleiben selbst dem Philologen und Kulturhistoriker unverständlich, um wieviel mehr dem grossen Publikum!" (73)

Er sah in Aristophanes zwar einen Dichter der "gepfefferten Komödie", bei dem die Librettisten Offenbachs einiges "abgeguckt" hätten, aber hier erschöpfte sich schon seine Aussage. Landau stellte die Behauptung auf, Aristophanes stände unserem Geiste näher als die Tragiker. Er blieb

aber den Beweis für sein besseres Verständnis des heiteren Griechen schuldig und gestand gleichzeitig, wie schon im vorigen Abschnitt bemerkt, keinen Zugang zu den Tragikern der Antike zu finden.

Macchiavelli

Landau kritisierte nur einmal während seiner Tätigkeit Macchiavellis Stück "Mandragola".Es war eine Aufführung des "Dramaturgischen Instituts"im "Belle-Alliance-Theater". Die Dichtung lehnte er aus moralischen Gründen ab. Ihren eigentlichen Wert habe sie, abgesehen "von dem Sittenbild aus einer lüderlichen Zeit", nur "in der scharfen Satire". Durch die, in einer "ungefügen Tintenfasssprache" abgefassten,Bearbeitung käme aber gerade die Zeitsatire nur wenig zum Ausdruck. Bei der Aufführung sei nur die Satire auf das Mönchtum und dessen Geschick, "ein Tugendmäntelchen über die gröbste Sünde zu breiten", dargestellt worden, ein thematischer Vorwurf, "über dessen Berechtigung schon vielfach gestritten wurde."(74) Damit, dass über die Berechtigung der Satire, im Zusammenhang mit der Unmoral, schon oft gestritten wurde, stellte Landau die Verbindung zur Gegenwartsdramatik her. In den modernen Satiren sah er auch oft nur einen V o r w a n d, unmoralische Themen auf die Bühne zu bringen, die, als Satire getarnt, nicht so scharf angegriffen werden konnten, wie Stücke eindeutig unmoralischen Charakters. Wie wir sehen, war auch hier wieder die Moral der Leitgedanke der Dramenkritik Landaus.

Shakespeare

Landau besprach die Dramen Shakespeares leidenschaftslos und mit der gleichen Nüchternheit, mit der er auch die anderen grossen Dramatiker behandelte. Er trieb keinen Shakespearekult, wie etwa Bab, nahm aber auch niemals Anstoss an den "Grobheiten", die unseren "bürgerlichen Geschmack verletzen" und die Shakespeare "bewusst für sein Publikum schrieb",(75) wie Karl Frenzel es getan hatte. In seiner Shakespeare-Kritik hat Landau deshalb über die Dramen an sich wenig gesagt, sondern gab vielmehr Schauspieler-Analysen an Hand von grossen Shakespeare-Rollen und Darstellern.

Seine Dramenkritik beschränkte sich auf sachliche Aussagen über die Spielbarkeit und kurze Andeutungen über Inhalt, Dramaturgie und ethischen Gehalt der Stücke. Eine Ausnahme bildete nur das Drama "König Johann". Landau bedauerte nachdrücklich, dass das Werk so selten gespielt würde und versuchte in seiner Kritik eine Ehrenrettung des Stückes. Einleitend stellte er fest, dass das Stück eine "geschlossene Sonder-Existenz" innerhalb der sonst so eng ineinandergreifenden Königsdramen bilde, und klärte seine Leser über die Abstammung des Werks von einem älteren Historiendichter auf. "König Johann" charakterisierte er einschrän-

kend als "Jämmerling ohne Grösse und Halt" und bezeichnete die Handlung als "rein äusserlich, im Stile der grossen Haupt- und Staatsaktionen" geschrieben, aber

> "König Johann hat auch sehr auffallende Vorzüge, die es fast unbegreiflich erscheinen lassen, dass das Stück so sehr vernachlässigt ist."

Er erwähnte einzelne Charaktere als "voller Kraft und Grösse durchgeführt", lobte die Sprache, die "nicht nur in Bildern, sondern auch an Gedanken reich ist" und kam zu dem Schluss, dass "einige Szenen zu den stärksten gehören, die wir in der dramatischen Literatur besitzen." Er beschränkte sich aber in dieser Kritik nicht, wie gewohnt, auf eine einfache Feststellung, sondern belegte sein Urteil eindringlich:

> "Das Motiv der Blendung, seit dem Sophokleischen Ödipus ein Lieblings-Requisit unserer Tragiker,auch von Shakespeare gern angewandt, so im Lear, ist hier mit einer Kraft und Wirkung behandelt, wie nirgend sonst. Die Anstalten zur Blendung des jungen Prinzen Arthur, die Angst und Verzweiflung des Bedrohten,die seine Rede beflügeln, so dass sie seinen Henker rührt und umstimmt, ist spannend, ohne allzu beklemmend zu sein, und die Grösse überwindet das bloss Grausige."(76)

In der Analyse der Szene ist Landau der Sprung aus der realen Beschreibung in die tiefere Deutung gelungen. Eine falsche Auslegung dieser emotional-spannungsbetonten Szene hätte bewiesen, dass Landau, wie wir es ihm bei Sophokles vorwerfen konnten, nicht in das Wesen einer Dichtung eindringen könne. Es erweist sich also, dass Landau, neben seinen allgemein gehaltenen Besprechungen, durchaus fähig war, kritische Wertungen abzugeben, die in ihrer Bedeutung über den Rahmen des Tagesjournalismus hinauswuchsen.

Zu "Richard II.", in einer schwachen Aufführung des "Berliner Theaters", machte Landau nur sehr unwesentliche Bemerkungen. Er kritisierte nichts anderes als die Wirkung des Dramas, das mangels

> "eines fesselnden grossen Helden und kraftvoller dramatischer Szenen am wenigsten (unter Shakespeares Geschichtsdramen) ergreift, und das ist für unser Publikum entscheidend."(77)

Erst vierzehn Jahre später, als Kainz die Rolle des Richard spielte, ging Landau auf die grosse Idee des Dramas näher ein: Richard, der durch göttliche Gnade gekrönte, der sich der Gnade nicht gewachsen zeigt. Wahrscheinlich war es auch die grosse Gestaltungskraft von Kainz, die ihn veranlasste, näher auf das Gottesgnadentum Richards einzugehen. Wieder zog er Parallelen zu der neueren Dramatik und brachte sie in gedankliche Verbindung mit Shakespeare, wenn er schrieb:

> "Das Problem oder Mysterium des Königsgedankens ist erst neuerdings klarer verstanden und bewusster behandelt worden. Im 'Talismann', im 'Kronprätenden-

> ten', in 'Königskinder' (von Else Bernstein, mit Musik von E.Humperdinck) und so viel verwandten Dichtungen. Wie scharf bereits Shakespeare diese Idee erfasst hat, das tritt in der Darstellung 'Richard II.' durch Kainz hervor.
> Das tiefverwurzelte Bewusstsein des Gottesgnadentums, der felsenfeste Glaube an die hohe Königsmission und an die mystische Kraft der Krone, das Gefühl der inneren Majestät, hat Kainz mit aller Klarheit hervorgeholt aus der Gestalt des Richard."(78)

Es ist höchst fraglich, ob durch die genannten modernen Stücke das heutige Publikum besseren Zugang zu Shakespeare finden würde, denn die Berührungspunkte des Gottesgnadentums und des Königsgedankens mit Nestroy, Ibsen oder Else Bernstein erscheinen doch sehr konstruiert. Doch wäre zu bedenken, ob wir diesen Massstab auch für die damalige Zeit anwenden können. Die von Landau angeführten Stücke waren so tief in das Bewusstsein der Theaterbesucher eingedrungen, dass sich bei ihrer Erwähnung wahrscheinlich gewisse Assoziationen bildeten, die für das psychologische Verständnis der Richardfigur nicht unwichtig waren.

Bei "Heinrich IV." ging Landau auf die dramaturgischen Schwierigkeiten einer Aufführung ein. Die Möglichkeit,nur den ersten Teil des Dramas aufzuführen, lehnte Landau entschieden ab:

> "Sie gehören nun einmal zusammen, die beiden Teile des Heinrichs, und in eins verschmolzen gewinnen sie, in Bezug auf die dramatische Architektur und in Bezug auf Spannung, Steigerung, Lösung in hohem Grade".

Obwohl es Landau schmerzte, wieviel an wichtiger Motivierung, an poetisch kräftigen und dramatisch bewegten Szenen "das grausame Messer des dramaturgischen Operateurs amputierte", so musste er schliesslich doch bekennen, dass es dem "bühnentechnischen Geschick dieses Bearbeiters schliesslich doch völlig geglückt ist, ein einheitliches Ganzes zu Stande zu bekommen."(79) August Förster hatte als Dramaturg des "Deutschen Theaters" die Aufführung eingerichtet, und Kainz spielte die Rolle des Prinzen Heinz. (Vgl. im Kapitel: "Kritik der Schauspielkunst", S.135) Landau ging nicht näher auf die dramaturgische Bearbeitung Försters ein, weil dies, nach seiner Ansicht,nicht unbedingt zu einer Kritik gehörte, sondern über deren Aufgaben hinausgegangen und vielleicht zu einer rein dramaturgischen Abhandlung geworden wäre. Auch den Lesern des "Börsen-Courier" wäre eine solche dramaturgische Abhandlung sehr unbequem gewesen, und wer hätte sich schon der Mühe unterzogen, sich an Hand der Kritik mit dem Stück dramaturgisch auseinanderzusetzen. Komplizierter wurde diese Frage bei den deutschen klassischen Dramen, deren dramaturgische Probleme Landau dann auch ausführlicher behandelte; er informierte die Leser über die vorgenommenen Striche und nahm dazu Stellung.

Als "Heinrich V." 1898 im "Lessing-Theater" aufgeführt wurde, beanstandete Landau, dass der "Glanz- und Höhepunkt

der Königsdramen" aus dem Zyklus herausgelöst aufgeführt wurde:

> "Seinen eigentlichen rein dramatischen Wert zeigt es (das Drama) nur innerhalb der zusammenhängenden Vorführung aller Königsdramen."

Es erschien Landau bedenklich, "Heinrich V." aufzuführen, ohne die Entwicklung der tragenden Figur, vom Saufkumpan Falstaffs zum grossen König, vorher dargestellt zu haben. Die dramaturgische Bearbeitung des Werkes wertete Landau positiv, denn der Dramaturg hatte die die einzelnen Akte einleitenden Monologe "geschickt in den Text verwoben". Den "Chorus" hatte man ganz gestrichen und, wie Landau meinte, besässen auch "die patriotisch-historischen Auslassungen für uns keinen Wert".(80) Landau erkannte in seiner Kritik durchaus richtig, dass eine Aufführung "Heinrich V." als Drama für sich sehr schwer möglich sei. Wenn auch der durch die akteinleitenden Prologe betonte Festspielcharakter verändert worden war, so blieb diese Historie doch immer noch der Abschluss des Königsdramen-Zyklus und d.h.Teil eines grösseren Ganzen.Als das Stück knapp fünf Jahre später im "Königlichen Schauspielhaus" im Rahmen aller Königsdramen aufgeführt wurde, stach aus dieser Kritik die Deutung des dramaturgischen Problems besonders hervor. Landau stellte fest, dass, obwohl Heinrich nicht eine einzige bedeutende Persönlichkeit zum Gegenspieler habe, er dennoch nicht allein stünde:

> "Das dramatisierte Leben, das in diesem dialogisierten Geschichtskapitel pulsiert, begegnet uns in der Person des Titelhelden, dessen einziger grosser Gegenspieler das Volk ist."(81)

In dem Zitat finden wir wieder einen Beweis für die Fähigkeit Landaus, in einem einzigen Satz Urteile oder Analysen zu geben, die bis heute nichts von ihrer Richtigkeit eingebüsst haben.Max Lüthi formuliert ähnlich in seinem Buch über Shakespeare:

> "König und Volk: das eigentliche Thema dieser Historie."(82)

In einer Kritik an "Macbeth", "dem schreckenvoll gewaltigen Trauerspiel des Ehrgeizes", zeigte Landau seine deutliche Abneigung gegen jede ästhetisierende Auslegung aus bestimmten Intentionen des Regisseurs heraus. Es wird gerade durch dieses Beispiel offenbar, wie bewusst Landau von der Aufführung einer grossen Dichtung absolute Werktreue verlangte. Er beschrieb, wie die Aufführung eines "Kommentars" den ursprünglichen Gehalt des Dramas völlig verschleiern könne. (Vgl. "Kritik der Schauspielkunst" S.149)

> "Eine grosse Dichtung will auf der Bühne aus sich selbst heraus und nicht aus ästhetisch-kritischen Kommentaren verlebendigt werden, die uns nur Homunculus-Gebilde statt der urkräftigen Natur geben können."

Die strenge Forderung nach unbedingter Werktreue war eine kritische Eigenart Landaus, die gerade in dem Fall "Macbeth" zum Tragen kommen musste. Es war dies gewiss eine Folge der Aufführungen der Meininger, die ja eine Wende in der Inszenierungskunst herbeigeführt und die Landau massgeblich beeinflusst hatten. Im weiteren Verlauf der Kritik beschäftigte er sich mit der theatralischen Wirkung des "Macbeth", im Zusammenhang mit der Auffassung, in der Dr. Max Pohl die Rolle gespielt und auch das Stück inszeniert hatte. Landau befasste sich aber weniger mit literarischen Spekulationen, als mit der für die Zuschauer wirkungsvollsten Darstellung. Wenn "Macbeth" schon mit dem fertigen Plan des Königsmords auf die Bühne käme und die Hexen ihn nur darin bestätigten, beraubte er sich der grossen dramatischen Entwicklungsmöglichkeiten vom treuen Gefolgsmann des Königs zum ehrgeizbesessenen Mörder und schwächte damit die Wirkung des Werkes. Landau gab zwar zu, dass sich eventuell aus dem Text eine Rechtfertigung dieser Auffassung konstruieren lasse, lehnte aber aus dramatischen Gründen diese Interpretation ab.

> "Es mag sich in geistreichen Essays sehr interessant beweisen lassen, dass Macbeth bereits mit dem fertigen Plane, den gnadenreichen Duncan zu ermorden, auf die Szene tritt und vor dem Prophetenworte nur erschrickt, weil es stillgehegte Vorsätze laut werden lässt. Auf der Bühne w i r k t es besser, natürlicher, wenn wir den Gedanken im völlig naiven Macbeth keimen, wachsen, reifen sehen. Vielleicht lässt sich auch beweisen, dass Macbeth mehr Intrigant als Held ist, auf der Bühne w i r k t nun einmal der rücksichtslose Held bedeutender."(83)

Wir können feststellen, dass es Landau als Kritiker viel mehr auf die lebendig wirkende Ausstrahlung des Theaters ankam, als auf tiefschürfende Interpretationen, die theatralisch unglaubwürdig bleiben mussten.

In "Troilus und Cressida" erkannte Landau, dass Thersites die einzig "wahre Figur" des Stücks sei, während die Trojaner vornehme Helden repräsentieren und die Griechen "hohle Schwätzer und Prahler" seien. Landau sah in den Griechen und Trojanern blosse Verkörperungen entgegengesetzter Prinzipien, während Thersites mit "seinem scharfen Witz" der einzige wahre menschliche Charakter sei. Er betonte weiter, dass "Troilus und Cressida" "eine geschlossene, in ihrer besonderen Eigenart einheitliche, konsequent sich entwickelnde Bühnendichtung ist". Er unterstrich dies deshalb, weil, wie er schrieb, "gerade das bisher zumeist bezweifelt wurde". Er erkannte also das Werk Shakespeares als eine Schöpfung, die sich vom "Pathos der homerischen Epopoe und von dem hochtönenden Apotheosen-Schwung"(84) abwende. Landau verfiel auch nicht in den Fehler, den Julius Bab in seinem Shakespearebuch später angriff, dass Shakespeare hier über "die klassische Welt Homers" lache und die Antike parodiere, eine Deutung, die "gar nicht selten gegeben wurde".(85)

"Verlorene Liebesmüh", die wohl schwächste Komödie Shakespeares, zusammengesetzt aus altbewährten Possentypen, die innerlich kaum Zusammenhang haben, hatte Landau in seiner Kritik richtig eingeschätzt. Die Komödie tauchte auch während der ganzen Zeit seiner kritischen Tätigkeit nur einmal, 1890, im "Königlichen Schauspielhaus" auf. Landau erklärte die Vernachlässigung des Werkes auf der deutschen Bühne "zum guten Teil aus der Inhaltsarmut dieser Komödie". Er vermisste die Spannung, die eine Komödie haben soll; das Interesse der Zuschauer vermöge das Stück umso weniger zu gewinnen, "als man in den ersten drei Szenen die ganze Handlung genau vorher sieht."(86)

Dass die Komödie "Was ihr wollt" nur so selten auf dem Spielplan erschien, bedauerte Landau bei einer Aufführung im "Lessing Theater" sehr, "denn von allen Shakespeareschen Lustspielen hat 'Was ihr wollt' die einheitlichste Komödienhandlung, nicht verwirrt durch Beimischung tragischer Elemente." Landau rühmte die hervorragende Dramaturgie des Stückes, und wie meisterhaft die Fäden der Handlung sich immer wieder zu einer Einheit zusammenfänden, die das Kunstwerk ausmachte. Im übrigen kritisierte er nur die Inszenierung, die "im Stile der Meininger, denen ja das Ehepaar Prasch (Prasch war der Direktor des "Lessing Theaters") lange zugehörte,"(87) angelegt war. Es handelte sich dabei um eine starke Hervorhebung der derbkomischen Szenen, die zwar das Publikum nicht missen möchte, die aber doch nicht zum Mittelpunkt der Aufführung werden dürften.

"Cymbeline", Shakespeares erster Romanze, gestand Landau zwar eine "Fülle herrlicher Einzelheiten" zu, fand aber das Stück als ganzes nicht gelungen. Wie schon viele vor ihm, so konnte auch Heinrich Bulthaupt als Bearbeiter sich "die Rettungsmedaille für 'Cymbeline' nicht erwerben". Im folgenden gab Landau eine gedrängte Zusammenfassung der dramaturgischen Arbeit Bulthaupts, die er gleichzeitig mit einer Wertung des Stücks verband:

> "Die Einrichtung zeichnet sich durch beherzte Kürzung und geschickte Zusammenziehung aus, gleich die ersten zwei Verwandlungen sind weggelassen. Die Gefängnisszene mit ihrem Zeus-Intermezzo und ihren Geistererscheinungen bleibt natürlich weg, ebenso der Wahrsager mit seinem Orakel, die nächste Szene im Schlafzimmer ist mit Vorsicht behandelt. Der Schlussakt nur, mit seiner übertriebenen und zu raschen Häufung von Aufklärungen und seinen Massen von beglückten Gruppen, berührt mitunter fast etwas Birch-Pfeiffersch oder ausstattungsstückartig."(88)

Landaus Ansicht deckt sich auch hier wieder mit Babs späterer Wertung des Werkes, (Bab bestritt sogar die Verfasserschaft Shakespeares),(89) der die Jupiterbeschwörung und den Orakelspruch "ohne allen dramaturgischen Wert zur Aufklärung"(90) der Handlung bezeichnet. Nur die Figur der Imogen,

> "in der Desdemonas Lieblichkeit und Dulderinnensanftmut, Julias Leidenschaft und Opfermut, Hermiones Grösse im Leiden, kurz, in der die gewinnenden Eigenschaften aller Shakespeareschen Frauengestalten sich zu vereinigen scheinen",(91)

sei eine Rechtfertigung, das Werk noch aufzuführen.

Bei der Auswahl von Landaus Kritik an Shakespeareschen Dramen hat sich bestätigt, dass Landau nur ganz selten literarische Interpretationen gab, das Hauptgewicht seiner Kritiken jedoch auf die Behandlung der Dramaturgie und die Spielbarkeit der Dramen legte, und dadurch das unmittelbare Interesse der Leser und Zuschauer viel eher ansprach, als etwa der Kritiker Karl Frenzel.(92)

Aufführungen der grossen spanischen Dichter, wie Lope de Vega, Calderon, de Molina oder Moreto, waren zu der Zeit Landaus äusserst selten, in seinen wenigen Kritiken an Aufführungen spanischer Dramen ging er nicht näher auf die Stücke ein und besprach nur die darstellerischen Leistungen.

Corneille

An Corneille, dessen Trauerspiel "Der Cid" Landau 1895 im "Neuen Theater" sah, kritisierte er die pathetische und für die Zeit des Naturalismus kaum mehr erträgliche dramatische Form. Der Cid des Corneille wäre aber auch nicht die uns seit Herder "so liebe und sympathische Gestalt", sondern "eine Art von schwächerem Romeo". Ausserdem glaubte Landau, in seiner uns bekannten Bescheidenheit, nichts mehr der Corneille-Kritik Lessings hinzufügen zu können:

> "Soviel nur darf gesagt werden: Unserer Zeit sagt das breite Spreizen eines veralteten spanischen Ehrbegriffs, die grosssprecherische Don Quixote-Art, das bombastische Helden- und Protzentum des Werkes nicht eben zu. Innerhalb dieser Paradeverse verliert selbst ein an sich so starker Konflikt, wie der zwischen Liebe und Kindespflicht, seine dramatische Kraft."(93)

Landau lehnte nicht die ihm durch Herder liebgewordene Fabel ab, sondern missbilligte die klassizistische Gestaltungsweise Corneilles. Landau war, wie wir im folgenden sehen werden, nie der Heldendichtung abgeneigt, es kam nur auf die Erträglichkeit der Versformen an, die ihm bei Corneille zu bombastisch erschienen. Wir begegnen hier zum zweiten Mal einer Sphäre der dramatischen Literatur und zwar der des französischen Klassizismus, zu der, wie sich zeigte, Landau keinen Zugang finden konnte; allerdings erscheint uns auch heute noch dieser Zugang schwieriger als zu der Tragödie der Griechen.

Molière

Im Gegensatz zu Corneille betrachtete Landau Molière als ein Genie, das die Natur des Menschen voll erkannt habe. Zu einer Aufführung des "Eingebildeten Kranken" hob er hervor, dass Molière der erste war, "der die Sprache des Volkes auf die Bühne brachte und der rücksichtslos der Wahrheit zustrebte." Landau wertete dies als besonders grosses Verdienst Molières,da er in einer Zeit gelebt habe, "in der Ziererei und Schöntuerei die Pariser Gesellschaft beherrschte." Nach diesen einführenden Worten lobte er die Einrichtung, die das Stück im "Königlichen Schauspielhaus" erfahren hatte. Im Gegensatz zu früheren Bearbeitungen hatte man nämlich die derben Situationen "nach meiningischem Muster ohne jede prüde Abschwächung"(94) wieder in die Aufführung aufgenommen. Gerade die Wiederaufnahme der bis dahin meistens gestrichenen Stellen verhülfe dem Stück zu grosser Publikumswirksamkeit, obwohl die derbe Satire auf die Medizin nicht mehr in dem Masse wirken könne, wie zu Molières Zeit.

"Amphitryon" wurde 1902 im"Lessing Theater" zum ersten Mal in der Übersetzung Ludwig Fuldas gespielt. In seiner Kritik ging Landau nur auf die grossartige Neuübersetzung ein.

> "Keine der Übertragungen, die wir vordem kannten, vermochte den Farbenglanz der Form, die Grazie des heiteren Spiels über die französische Grenze zu uns zu bringen."

Erst Fulda war es gelungen, das Stück auch für die deutsche Bühne wirklich spielbar zu machen. Landau erwähnte auch Kleist, der uns aber nicht das "klassische Stück des Franzosen" übermitteln könne, "aus der Komödie Molières ist eben ein Drama von Kleist geworden."(95) Wir haben hier ein weiteres Exempel für die Art der Landauschen Kritik. Er beurteilte Aufführungen nicht nach einem Schema, sondern ging bei jeder Inszenierung auf das eigentlich Neue oder Bemerkenswerte ein. Eine Auffassung der Kritik, die man als "aktuelle Kritik" bezeichnen kann.

Bei einer Aufführung des "Misanthrop" traten wieder andere Gesichtspunkte in den Vordergrund der Besprechung. Landau meinte, dass gerade dieses Stück "so frisch berührte, als wären da Anregungen aus der jüngsten Vergangenheit wirksam gewesen und Erscheinungen unserer Tage dargestellt."

Wieder ist das Entscheidende für Landau die Wirkung der Aufführung, die in diesem Falle nicht von der Darstellung oder Inszenierung ausging, sondern vom Gehalt des Stückes.Auch hier war es Fulda, der die "wunderbar leichte, natürliche Übersetzung" verfertigt und "geschmackvollerweise" keine Bearbeitung geliefert hatte. Im folgenden finden wir eine Kritik Landaus an dem herrschenden "Zeitgeschmack", die wieder darauf hinweist, wie scharf er Änderungen oder Striche ablehnte, die den ethischen Gehalt eines Stückes veränderten. Der letzte Satz des Stückes: "Auf, eilen wir ihm nach, um ihn von dem Entschlusse abzubringen!" war gestrichen. Er wurde im Original Alceste nachgerufen, der flieht, "um in der Welt ein Fleckchen aufzutreiben, wo man die

Freiheit hat, ein Ehrenmann zu bleiben." Dieser Strich war die zu verurteilende "Konzession an den neuesten Geschmack", denn die letzten Worte des Stückes "scheinen wie ein versöhnender Ausgang zu klingen und der ist ja heutzutage verpönt."(96) Landau wies nicht nur mit Bedenken auf den Strich hin und erhob Einspruch, sondern in seinem Protest schwang auch Ironie auf die moderne Dichtung mit, die auf keinen Fall versöhnend, sondern immer nur tragisch enden dürfe. Die geforderte Werktreue war nicht allein das Ausschlaggebende seiner Beurteilung, es wurde auch noch eine bewusste Ablehnung der modernen Tendenz in dieses Urteil hineingelegt.

Goethe

Landaus Kritik an Goethes dramatischen Werken bezog sich fast zu gleichen Teilen auf dramaturgische, darstellerische und inszenatorische Besprechungen. Goethe galt ihm als der "Jupiter"(97) unter den Dichtern. Landaus Kritik entsprang ganz dieser Ehrfurcht, distanzierte sich nur von der zweiten, tragischen Fassung der "Stella", richtete sich aber nie gegen den Gehalt der Dramen Goethes. In seinen Besprechungen kamen nur seine Ansichten zu dramaturgischen Mitteln der Aufführungen und deren Wirkungen zum Ausdruck. Landau erwies in seinen Kritiken eine profunde Sachkenntnis der Goethe-Literatur. Grundsätzlich bedeutete ihm eine Aufführung einer Dichtung Goethes mehr, als die Aufführungen vieler moderner Dramatiker, denn Goethe war für ihn, wie auch für das gebildete Publikum, ein nationales Heiligtum und galt als unantastbar. Bei einer Aufführung des "Götz von Berlichingen", im "Berliner Theater", einer Art Erstaufführung, ging er in seiner Kritik nur auf wesentliche Textänderungen ein. Der sogenannte "Urgötz" wurde zum ersten Mal benutzt und einige wichtige Szenen daraus in die übliche Fassung eingebaut, so z.B., wie Landau bemerkte, die "Liebesszene zwischen Franz und Adelheid im vierten Akt, die zum Zusammenhang der Handlung gehört, und die Szene zwischen Götz und seiner Frau vor der Gerichtssitzung." Er begrüsste hier wieder die Vervollständigung eines bis dahin "durch die Bearbeitung verstümmelten Werkes".(98) Wir können erneut den Hang Landaus zur grösstmöglichen Werktreue feststellen, der sich darin ausdrückte, den neu entdeckten Stellen und ihrer Würdigung, durch Angabe der Quelle, sowie ihrer kritischen Einordnung in die Dramaturgie des Stückes, den Hauptwert in seiner Kritik beizumessen.

Bei "Clavigo", den Landau zwei Mal, 1887 und 1892 besprach, behandelte er in beiden Kritiken die Geschichte der Entstehung und zwar aus zwei verschiedenen Gründen:

1. Landau benutzte die bekannte Geschichte, die sich auch heute kaum ein Kritiker bei der Beurteilung von "Clavigo" entgehen lässt, um den "fingerfertigen Schnelldichtern und Aktualitäten-Dramatikern" zu sagen, "dass das, was Jupiter sich erlaubte, den Tagesdramatikern nie erlaubt sein kann."(99)

2. Er bekämpfte auch ganz entschieden die, "bei den Literatur-Historikern, bei den Bühnenleitern und beim grossen Publikum"(100) vorherrschende,Meinung, dass nämlich das Werk, begründet durch seine Entstehungsgeschichte, geringer eingeschätzt werden dürfe, als andere Dichtungen Goethes. Er hob im Gegensatz dazu hervor, dass "Clavigo ein Drama von grosser dichterischer Macht" sei,"dem gerade der geniale Zug des ersten Entwurfs" Lebendigkeit verlieh. Auch hier wies Landau nicht auf die literarischen Qualitäten der Dichtung hin, sondern betonte die"Frische", die das Werk besitze, die "Unmittelbarkeit",(101) die es zum erregenden und erhebenden Theatererlebnis mache; die beste Empfehlung, die er einem Theaterabend geben konnte. Wir erhalten so abermals einen Beweis für die theaternahe Haltung seiner Kritiken.

Das Schauspiel "Stella", das in einer Aufführung des "Deutschen Theaters" als Trauerspiel in der späteren Fassung gegeben wurde, lehnte Landau ab. Wieder sprach er bei der Beurteilung der Aufführung von der Wirkung, die das Stück ausübe. "Die der Wertherstimmung entsprossenen Sentimentalitäten wirken kaum auf der Bühne." Sein Urteil war, gerade was die Wirkung des Stücks anbetraf, nicht eine rein subjektive Ansicht, sondern natürlich auch mitbeeinflusst von der allgemeinen Stimmung im Publikum. Dieser Beeinflussung durch die Zuschauer setzte Landau bisweilen seine eigene Meinung scharf entgegen. Wenn aber die Reaktion des Kritikers und des Publikums sich entsprachen, so verwendete sie Landau gern zu Argumentationszwecken. Die schwache Wirkung der Aufführung wurde noch vertieft und forderte ihn sogar zur Ablehnung heraus, als sich herausstellte, dass die tragische Fassung der "Stella" aufgeführt wurde. Hier gab Landau eine emotionelle Deutung, die, entgegen einer verbreiteten literaturwissenschaftlichen Auffassung seiner Zeit, den ursprünglichen Schluss als den absolut besseren ansah. Landau empfand den Doppelselbstmord als "eine verblüffende künstlerische Unwahrheit, die aus dem Stil des Werkes empfindlich herausfällt." Er begründete seine Ansicht damit, dass "die ganze Handlung auf die, allerdings fatale, Doppelehe hindrängt."(102) Wenn er auch die Gründe, die Goethe zur Änderung des Stückes veranlasst hatten, und die Goethe in dem Aufsatz "Über das deutsche Theater" von 1815 mit "unseren Sitten, die ganz eigentlich auf Monogamie gegründet sind" (103) angibt, zu verstehen suchte, konnte er sich doch nicht dazu entschliessen,"die plötzliche tragische Wendung, welche das sittliche Gefühl und den Respekt vor dem Ehesakrament versöhnen soll", anzuerkennen. Denn, und hier finden wir wieder die beiden hervorstechendsten Massstäbe Landaus, die Theaterwirksamkeit und die Moral, in einem Satz vereint, denn dieser Schluss "verdirbt nur das Stück, ohne die Moral besser zu machen". Landau gab eindeutig der ersten, "allerdings fatalen"(104) Fassung den Vorzug und brachte damit zum Ausdruck, dass er der organisch gewachsenen Urfassung des Stücks, wenn es schon aufgeführt werden müsse, näherstünde als einer durch Zeitgeschmack und innere Wandlung des Dichters herbeigeführten Veränderung. Landaus Haltung zu den Änderungen eines Stückes, hervorgerufen durch äussere

Einflüsse, ist auch schon ausführlich in dem Kapitel "Dramaturgie und allgemeine Fragen" behandelt worden.

Das Trauerspiel "Elpenor" lobte Landau als eine "herrliche Symphonie der Sprache", aber nur in dem "Rachelied der Mutter weht uns der Atem einer grossen Leidenschaft an." In Landaus Urteil kam zwar keine direkte Ablehnung des Stücks zum Ausdruck, aber er gab zu bedenken, dass es nur "wenig Handlung" habe, man sähe "nur die Erinnerung an längst vergangene, nicht ganz klare Vorgänge". Wir wissen aus anderen Besprechungen, dass ein solches Urteil gleichbedeutend mit einer Ablehnung war. Landau kennzeichnete Stil und Inhalt des Trauerspiels noch genauer, wenn er einfügte, dass "so ziemlich alle Motive der antiken Tragödie hier anklingen". Man wäre versucht, einer solchen Äusserung ironischen Charakter zuzusprechen, wenn nicht Ironie Goethe gegenüber bei Landau undenkbar erschiene. Abschliessend fasste er wieder in einer kurzen Beschreibung seines Eindrucks das Urteil summarisch zusammen: "Unsere innere Anteilnahme ist nicht rege geworden. Dieser Wirkung entspricht der respektvolle, aber keineswegs begeisterte Beifall."(105)

Den "Tasso" wollte Landau in seiner Zeit überhaupt nicht mehr auf der Bühne sehen, er gehöre in eine vergangene Epoche, in der die "edle, getragene Deklamation die Blüte der Schauspielkunst ausmachte, und in der Eduard Devrient glänzte." Er begründete seine Meinung mit der Wandlung des Zeitgeschmacks. Die Auffassung eines Dramas habe sich von der "Poetenschwärmerei in ihrem Konflikt mit der Lebensnüchternheit entfernt." Die Zeit des Naturalismus und Realismus erfordere eine "kräftige und rasch bewegte Handlung" und eine einfache und "naturwahre" Darstellung. Das Schauspiel "Torquato Tasso" mit seiner "kärglichen, aktweise fast ganz ruhenden Handlung" eigne sich eher zum L e s e n als zu einer Darstellung auf dem Theater, die den Theaterbesucher nicht zu erwärmen vermöge; eine Empfehlung, die auch heute noch von Kritikern zur Aufführung des "Tasso" gegeben wird.(107)Indem Landau näher darauf einging, wieviel mehr das Drama zu einer Lektüre als zur Darstellung geeignet sei, verwies er eindringlich auf die Vorzüge des Werkes. Er sprach,in dieser Rechtfertigung seiner Ablehnung der theatralischen Aufführung,von der Dichtung, "die uns erhebt, entzückt, mit Bewunderung erfüllt", und lobte "die gedankenreiche, hoheitsvolle Sprache, den poetischen Schwung"; all diese Vorzüge könne man aber beim Lesen "gründlicher und reiner"(106) geniessen als im Theater. Wir erkennen Landau in dieser Kritik abermals als einen Befürworter des mit dramatischem Leben gefüllten Theaters, dem die lebendige Aufführung eines handlungsreichen Dramas mehr galt, als der, wenn auch unbestritten hohe, literarische Wert einer grossen, aber theaterunwirksamen Dichtung.

Landau sah während seiner Kritikertätigkeit sieben Inszenierungen des "Faust I." und drei verschiedene Inszenierungen des "Faust II." Er hat jedoch nur viermal zu dem Problem der Faust-Aufführung an sich Stellung genommen. Die anderen Besprechungen befassten sich hauptsächlich mit Darstellung und Regie.

An der Aufführung des "Faust I." im "Deutschen Theater", 1887, übte Landau nur schwache Kritik. Er war enttäuscht, denn "was wir sahen, war der alte landesübliche Faust, wie er seit Jahrzehnten auf allen deutschen Bühnen gegeben wird". Diese alte Bearbeitung schloss mit einer "Niederlage des lieben Herrgotts". Landau lehnte eine solche Faust-Bearbeitung ab, weil sie nicht dem Gehalt der Dichtung entsprach. Er kritisierte scharf, dass der Prolog im Himmel, "der das sittliche Problem des Stückes klarlegt, unausgeführt bleibt".(108) In dieser Bearbeitung fehlten, nach seiner Meinung, die bedeutsamsten Stellen, eine Unterlassung, die er den Theaterdirektoren zum Vorwurf machte. Man müsse eben weiter auf eine vollständige Faust-Aufführung warten, war das resignierende Resumee der Kritik. Ebenso wie in anderen Kritiken verlangte Landau auch bei Faust, und gerade hier, die vollständige Werktreue.

Genau auf den Tag zwei Jahre später fand an der gleichen Stelle eine Aufführung von "Fausts Tod" 'a u s der Tragödie zweitem Teil' statt. L'Arronge, der Leiter des "Deutschen Theaters", hatte dieses Stück "frei geschaffen", indem er den "herrlichsten Abschnitt" aus dem zweiten Teil des Faust loslöste und ihn der Zuschauerschaft als selbständige Dichtung präsentierte. Auf die Wirkung eingehend, berichtete Landau, dass das Wagnis einer solchen Aufführung beim Publikum "überraschend" gut angekommen sei. L'Arronge nahm er vor "Philologen, Goetheforschern und Goetheschwärmern" in Schutz, denn er hatte bei der Bearbeitung die Unterstützung "einiger hervorragender Goethegelehrter". Aus diesen positiven Bemerkungen Landaus geht schon hervor, dass er diese Lösung einer "Faust II."-Aufführung akzeptierte. Er wusste auch, sein Einverständnis mit dieser Bearbeitung, entgegen seiner sonst so streng geforderten Werktreue, zu begründen. Da es nun einmal unmöglich sei, auf der Bühne den zweiten Teil ganz darzustellen, so fragte er in seiner Kritik, ob es nicht besser sei, "den schönsten Teil g a n z zu geniessen, anstatt sich mit lauter Flickwerk zu begnügen?" Landau führte im folgenden kurz aus, welche "Herrlichkeiten" aus dem zweiten Teil der Bearbeitung zum Opfer fielen und fallen mussten, und gab dann einen Überblick über dieses interessante Machwerk:

> "Die Bearbeitung L'Arronges fängt, ganz nach dem Original, mit dem Elfenchor an. Eine Verwandlung führt uns an den Kaiserhof. Wir sehen Mephisto Gunst gewinnen durch die Schaffung des Papiergelds, durch die Konsultationsszene, durch die Aufführung der Komödie von Paris und Helena. Nach dem Sprung über die Karnevals- und Maskeradenszene folgt der kühnere Satz über die klassische Walpurgisnacht, über die Helena-Episode, über die Euphorion-Tragödie hinweg zum Kriegsbündnis mit dem Kaiser, der Faust zum Dank für die Hilfstruppen den Meeresstrand zum Lehen gibt, was wir übrigens auch nicht auf der Bühne sehen. Faust spricht sein Verlangen aus und Mephisto entfaltet seinen Plan - ein Zwischenakt und alles ist längst geschehen. Wir sehen bereits den greisen Faust, der dem Meer weite Strecken Landes abgewonnen

hat. Von nun ab ist der Rotstift verbannt und für den Ausfall fast aller vier Akte entschädigt uns der ungekürzte fünfte Akt."(109)

Die Aufführung, und das hat Landau klar erkannt, war e i n e der möglichen Lösungen des überaus schwierigen Problems einer "Faust II."-Inszenierung. Aus dieser Erkenntnis heraus erklärte sich Landau, entgegen seiner sonstigen kritischen Haltung, auch mit der Aufführung L'Arronges einverstanden und gab, auch wieder gegen seine sonstige Gepflogenheit, eine ausführliche Beschreibung der dramaturgischen Bearbeitung. Darin gibt er Zeugnis von einer gewissen geistigen Flexibilität, die ihn befähigte, an aussergewöhnliche Theaterereignisse auch aussergewöhnliche Massstäbe anzulegen.

Bei der nächsten Inszenierung des "Faust I.", die Landau 1895 im "Berliner Theater" sah, konnte er auf die Früchte seiner Ermahnungen aus dem Jahre 1887 hinweisen.

"Novität des Abends war die Aufführung des Prologs im Himmel." In Berlin war bis dahin, so schrieb Landau, der Prolog im Himmel noch nicht "szenisch verlebendigt worden". (110) Bisher hatte nur Otto Devrient, am 6. und 7. Mai 1876, in Weimar "Faust I." und "Faust II." aufgeführt. Landau erwähnte diese Inszenierung, die, wie auch Frenzel meinte, "eine Revolution in unserem Schauspielwesen"(111) darstellte, als Beweis für die Aufführbarkeit der Faust-Dichtung. Seit nahezu zwanzig Jahren geschah es jetzt im "Berliner Theater" zum ersten Mal, dass "Faust I." in seiner Gesamtheit aufgeführt wurde. Eine künstlerische Tat des Theaterleiters Prasch, die Landau äusserst lobend hervorhob. Denn hier war die Einheit der Dichtung wieder hergestellt und die durch den Prolog gegebene Voraussetzung für das Verständnis der Dichtung geliefert. Als wichtigste und berechtigte Änderung an der Einrichtung Otto Devrients hob Landau hervor, dass "der Herr nicht durch eine Art Boten ersetzt, sondern streng nach dem Goetheschen Text gesprochen wurde, wenn er auch unsichtbar blieb".(112) Nach der ausführlichen Beschreibung der Darstellung des Prologs und in der Freude, sein kritisches Wirken belohnt zu sehen, ging Landau auf diese Aufführung nicht mehr näher ein. Knapp zwei Jahre später folgte die vom Intendanten Prasch dem Publikum versprochene Aufführung von "Faust II.". Die Bearbeitung brachte das ganze Stück auf die Bühne und die, wegen der Länge unbedingt erforderlichen, Striche führten nicht zu Elusionen, sondern zur Straffung einzelner Szenen. Es gab in der Aufführung nur einen sehr grossen Sprung, die klassische Walpurgisnacht war gestrichen, und "wie Faust zu Helena kam, das bleibt demjenigen, der das Werk erst im Theater kennenlernt, fremd." Landau bezeichnete diesen Sprung als "theater t e c h n i s c h notwendig und fast unerlässlich". Er zeigte sich also bereit, theater t e c h n i s c h e Gründe als Rechtfertigung für die Bearbeitungsweise des Dramaturgen anzuerkennen. Zum unerlässlichen Verständnis des Werkes empfahl er aber, wohl als Ausgleich für sein entgegenkommendes Verständnis, dem Theaterleiter, "eine kleine, allgemeine Inhaltsangabe für das grosse Publikum an den Theaterzettel anzufügen"; ein

Zugeständnis, das nur mangelhaft die Forderung nach Vollständigkeit überbrücken konnte, aber wiederum Landaus Anspruch auf Werktreue unterstrich. Im übrigen hob er die geschickte dramaturgische Bearbeitung des Intendanten Prasch hervor, der den zweiten Teil, soweit dies möglich war, in Beziehung zu seiner "Faust I."-Inszenierung gebracht hatte. Im Zuge dieser Annäherung waren die romantische sowie die klassische Walpurgisnacht gestrichen und die Szene zwischen Kaiser und Erzbischof, die Satire auf die Kirche und ihren "guten Magen - wieder eine Variation eines schon im ersten Teil behandelten Themas" vollständig gelassen worden. Ablehnende Kritik übte Landau bei dieser Inszenierung nur an einer einzigen Idee des Regisseurs und Bearbeiters Prasch. Er beschrieb hier eine Szene aus dem letzten Akt, in der Prasch, um wieder eine Verwandlung zu sparen, auf eine "an sich sehr glückliche Lösung" gekommen sei: "Aus Rosen, welche die Engel werfen, entwickelt sich eine ganze Rosenwand, die Mephisto abschliesst." Dass aber dieser Rosenwand auch noch ein betäubender Duft entströmte, hielt Landau für äusserst überflüssig, denn "die Nase braucht der Faust nicht auch noch in Anspruch zu nehmen". Abgesehen von dem eben angeführten kleinen Schönheitsfehler, beurteilte Landau die Aufführung und Inszenierung des "Faust II." sehr positiv, allein schon deshalb, weil es durch die sehr dynamische Darstellung gelungen war, auch dem "grossen Publikum"(113) einen lebendigen Eindruck von der grossen Dichtung zu vermitteln. In dieser Vermittlung lag für Landau die hoch bewertete künstlerische Leistung des Intendanten Prasch im "Berliner Theater".

Schon aus der beschränkten Auswahl der Äusserungen Landaus zu Aufführungen einiger Werke Goethes lässt sich unverkennbar seine Haltung zu dem von ihm verehrten Dichter ablesen. Landau erkannte und würdigte die herrliche Sprache und die tiefe Gedankenfülle Goethes, liess sich aber, trotz seiner tiefen Ehrfurcht, nicht in seiner theaterkritischen Meinung beirren, die einige Stücke Goethes nur wenig für die theatralische Verlebendigung geeignet hielt. Wieder erkennen wir rückblickend, wie dem Theaterkritiker Landau das lebendige Theater näherstand als die Dichtung Goethes, die er als literarisches Kunstwerk ohne Einschränkung verehrte.

Schiller

In seiner Stellungnahme zu Schiller hat sich Landau fast ausschliesslich auf die Schauspiel- und Regiekritik beschränkt. Eine Begründung dafür liegt in seiner Auffassung der Schillerschen Dramen. Nach der Meinung Landaus waren diese, im Gegensatz etwa zu den Dramen Goethes, mit Ausnahme der sehr problematischen "Braut von Messina", durchaus spielbar und vor allem ausserordentlich theaterwirksam. Ihre starke Wirkung auf die Zuschauer konnte nur durch eine unzulängliche Darstellung oder Inszenierung getrübt werden, nie aber führte Landau das Versagen einer Aufführung auf das Schillersche Drama selbst zurück.

So beschränkte er sich bei seiner Besprechung der "Wallenstein-Trilogie" auf die sehr allgemeine Aussage, dass Schiller hier ein

> "grosses historisches Gemälde vor uns entfaltet, in dem er eine Vereinigung zwischen der edlen antiken Schicksalstragödie und der modernen Charaktertragödie anbahnt",(114)

eine Aussage, die, wäre sie näher ausgeführt worden,höchst interessant für Landaus Schiller-Deutung hätte sein können.

Zu "Maria Stuart" war sein kritischer Kommentar, das Stück betreffend, noch kürzer. Er meinte nur, dass dieses Drama nicht zu den "anziehendsten und volkstümlichsten" gehörte, und führte es darauf zurück, dass "es des grossen männlichen Helden ganz entbehrt und um das Interesse der Heldin zwei Figuren des Stückes streiten."(115) Wir finden hier eine Auffassung, die nicht nur äusserst oberflächlich genannt werden kann, sondern auch vollkommen an dem Problem des Werkes vorbeigeht.

Zu einer Aufführung der "Jungfrau von Orléans", 1910, meinte er nur, dass die alt überkommene Vorstellung endlich überwunden sei, wonach Johanna sich durch "das Gardemass für ihre Rolle ausweisen müsse, dass sie robust genug sein müsse, um schon durch die Erscheinung den Engländern Angst einzujagen."(116) Er vertrat eine Auffassung der Rolle, die er schon vier Jahrzehnte vorher, beeinflusst durch seinen Berner Lehrer, Professor Franz Huber,(117) angenommen hatte. Auch hier erscheint nichts Neues in der Kritik am Gehalt des Werkes. Eine eingehendere Besprechung widmete Landau nur den problematischeren Dramen Schillers. Er beschäftigte sich mit den Stücken: "Die Räuber", "Demetrius" und "Die Braut von Messina" intensiver, weil sie nicht, wie die übrigen Werke Schillers,zur klassischen "Tageskost" der Theater gehörten. Von den "Räubern" sprach er als von einem Werk, das in erster Linie "interessant für das Studium des Werdens und Wachsens unseres Schillers" sei. Denn die "Räuber" wären "in keinem Sinn ein kunstgerechtes Drama und auch in keinem Sinn ein Spiegelbild des Lebens". Landau gab hier in einem Satz einen aufschlussreichen Einblick in seine Auffassung des Dramas. Es bestanden für ihn zwei wesentliche Unterschiede:

1. Das kunstgerechte Drama
2. Das Drama als Spiegelbild des Lebens.

Wie ich aus der Kenntnis aller Kritiken Landaus beurteilen kann, verstand er unter einem kunstgerechten Drama ein Stück, das nach den Regeln einer wirksamen Dramaturgie gebaut war. Die von ihm so scharf abgelehnten Dramen der französischen und deutschen "Tagesdichter" bezeichnete er als "kunstgerechte Dramen", da sie durch ihre geschickte Dramaturgie grosse Wirkungen erzielten. (Landau zählte z.B. Scribes Werke zu den "kunstgerechten Dramen".)

Ein "Spiegelbild des Lebens" dagegen waren ihm die Werke Shakespeares oder, mit negativem Vorzeichen, Ibsens oder des jungen Hauptmann.

Schillers "Räuber" bezeichnete er im Gegensatz dazu als "gigantisches Traumgebilde eines gewaltigen Dichtergeistes". Wie auch bei Goethes "Götz von Berlichingen" begrüsste er in der Inszenierung des "Königlichen Schauspielhauses", dass der Direktor, Otto Devrient, "das Original fast ohne Striche aufführte". Landau vermutete sogar, dass "die Bearbeitung ein interessantes Erbstück aus dem Nachlass seines Vaters Eduard Devrient sei", das dieser schon "in Karlsruhe erprobt" habe. An einer solchen Äusserung erkennt man Landaus Sinn für theatergeschichtliche Zusammenhänge, die bei einer theaterwissenschaftlichen Untersuchung der dramaturgischen Bearbeitungen der "Räuber" z.B. als Hinweise sehr aufschlussreich sein könnten.

Bevor er auf die Kritik der Darstellung einging, gab Landau noch die Hauptstellen an, die in dieser Inszenierung, im Gegensatz zu früheren, unvollständigeren Aufführungen, gespielt wurden. Es handelte sich dabei um "den Gesang der Amalie, die Galerie-Szene, die Gartenszene zwischen Amalie und Karl, sowie die Szene des Pastor Moser". (118) Für uns wird aus dieser Kritik klar, dass bis zu dieser Aufführung die "Räuber" in einer verstümmelten Fassung gespielt wurden. Szenen waren gestrichen, die zum Verständnis der Dichtung unbedingt notwendig sind. Landau, der, wie schon an einigen Beispielen gezeigt wurde, ein eifriger Verfechter der Original-Wiedergabe klassischer Werke war, konnte auch hier wieder einen Erfolg seiner ständigen Bemühungen verzeichnen. Als einen weiteren Fortschritt in der Aufführungsgeschichte der "Räuber" wertete Landau die Darstellung des Franz Moor durch einen j u n g e n Darsteller. Kainz spielte die Rolle im "Deutschen Theater". Es hatte sich eingebürgert, schrieb Landau, "dass der jüngere der beiden Brüder stets vom älteren Schauspieler gegeben wurde". Die Darstellung des jungen Kainz liess den Charakter des Franz Moor "in neuer und richtigerer Beleuchtung erscheinen".(119) Abgesehen davon, dass Landau ein grosser Verehrer der Kainzschen Schauspielkunst war - Kainz war einer seiner besten Freunde - lobte Landau auch hier wieder die richtungweisende künstlerische Leistung, als einen Beitrag zur grösstmöglichen Werktreue einer "Räuber"-Inszenierung.

Als am 17. September 1888 das "Berliner Theater" unter der Direktion Barnays eröffnet wurde, gab man Schillers "Demetrius", der von Heinrich Laube ergänzt worden war. Die Aufführung war Landau Anlass, sich mit dem äusserst schwierigen Problem einer "Demetrius"-Aufführung auseinanderzusetzen. "Es hat noch kaum jemals ein passenderes Eröffnungsstück für ein neues Theater gegeben, als 'Demetrius' es ist," schrieb Landau einleitend in seiner Kritik. Weiter sprach er von "der letzten, der herrlichsten Offenbarung seines (Schillers) Dichtergenies". Er stellte im weiteren Verlauf Fragen - er selbst bezeichnete sie als "müssig" -, die auf eine Vollendung des Dramas hinzielten. Landau warf hier keine echten Probleme auf,

sondern seine Fragen, wie z.B. "hätte Schiller die Mittel gefunden, die Schwierigkeiten des Problems zu überwinden, ohne als Dramatiker mit roher Spannung zu operieren?", verwendete er als Stilmittel, um seine Leser zu einer Beschäftigung mit dem Stoff anzuregen. Landau gebrauchte "rhetorische Fragen" in dieser Weise des Stilmittels immer dann, wenn ihm der Gegenstand der Besprechung besonders wichtig erschien. Am Ende der Einleitung, die eine einzige grosse Würdigung Schillers darstellte, hob er hervor, dass "Demetrius" das "mächtigste Stück dramatischer W i r k u n g sei, dessen die deutsche Bühnenliteratur sich rühmen kann." Im folgenden setzte er sich mit dem Aufführungsproblem auseinander. Eine Aufführung des Fragments bezeichnete er als ausgeschlossen, da das Drama noch nicht bis zur "Verständlichkeit gediehen" sei. Auch die Kopplung des Fragments mit einem anderen Drama zur Ausfüllung eines Theaterabends lehnte er ab, da sich in der Literatur schwerlich ein sinnverwandtes Stück fände, das man dem "Demetrius" würdig an die Seite stellen könnte". Aus diesen Erwägungen heraus bejahte Landau die Laubesche Ergänzung. Er rechtfertigte Laube, der, wie Landau meinte, sicher wusste, dass er neben Schiller "eine recht armselige Figur spielen würde", denn, wie er sagte, kam es Laube nur darauf an, "das letzte Werk Schillers bühnenmöglich zu machen," und darin lag seine verdienstvolle Leistung. Es verstand sich für Landau, nicht auf die Ergänzung Laubes kritisch einzugehen, da ja auch das "schwächste Ohr sofort wahrnimmt, scharf und schneidend empfindet, wo Schiller aufhört und Laube beginnt, auch das wusste der alte Theatermann am besten". Obwohl der "scharfe Kommandoton Laubes" neben Schiller "trivial" wirkte, und er den Schiller-Enthusiasten kaum zuzumuten war, zeitigte die Aufführung bei dem gebildeten Premièren-Publikum einen "hochaufbrausenden" (120) Erfolg, und aus dieser allgemeinen Zustimmung, die auch seinen Vorstellungen entsprach, ergab sich für Landau die Bejahung des Experiments. Die gelungene theatralische Wirkung war das ausschlaggebende Moment für die positive Kritik.

Als das "Berliner Theater" nach diesem Erfolg drei Wochen später "Die Braut von Messina" aufführte, blieb dem Stück die grosse Wirkung versagt. Einen Misserfolg schien Landau erwartet und befürchtet zu haben, denn "Die Braut von Messina haben wir noch niemals mit Genuss und Freude auf der Bühne gesehen." Im Lärm einer Aufführung ginge "all der Zauber der Dichtung verloren", meinte Landau und empfahl, genau wie bei "Torquato Tasso", das Drama zur Lektüre. Denn nur beim Lesen könne man "die hohen Gedanken und die herrlichen Verse" (121) wirklich ausschöpfen. Landaus Theaternähe bewies sich auch in der Ablehnung der Aufführung dieses Dramas. Wiederum, wie beim "Tasso", liess er die Tragödie als literarisches Kunstwerk bestehen, empfahl aber, es aus der Welt der Versinnlichung der Dichtung, d.h. aus der Welt des Theaters, für die allein er sich zuständig erklärte, auszuschliessen. Alle anderen Dramen Schillers standen, was Dramaturgie und Aufführbarkeit betraf, ausserhalb jeder kritischen Diskussion, und deshalb ging auch Landau, wie schon bemerkt, nicht näher darauf ein.

Kleist

Der damals herrschenden Ansicht, dass an dem Dichter Heinrich von Kleist eine Nationalschuld wiedergutgemacht werden müsse, schloss sich natürlich auch Landau an. So war man zwar bereit, allgemein zuzugeben, dass Goethe sich in seinem Urteil über Kleist geirrt habe, war aber in der Interpretation seiner dichterischen Werke noch nicht über eine Deutung hinausgekommen, die die Werke als rein patriotische Tendenzstücke verstand. Da aber Nationalismus, Patriotismus und das historische Bewusstsein der Deutschen zu Landaus Zeit in höchster Blüte stand, gab es an Kleists ohnehin nicht allzu oft aufgeführten Dramen nur wenig zu kritisieren. "Die Zeit ist überdies den vaterländischen Dramen sehr günstig, denen jüngst der Kaiser selbst so wahr das Wort geredet",(122) bemerkte Landau zu einer Aufführung des "Prinz von Homburg". Im allgemeinen handelte es sich um Würdigungen Kleists, die in den zeitgenössischen Kritiken ausgesprochen wurden. Landau schloss sich hierin seinen Kollegen mit einer Ausnahme an:

"Penthesilea", dem Stück, dessen "Stoff uns fremd, dessen ganzer Inhalt uns absonderlich und wüst vorkommt", stimmte er nicht zu.

Ein Stück, in dem sich ein Frauenheer die Gatten erobere, um sie dann nach dem "Fest der reifen Mütter" wieder zu entlassen, "das wird dem Publikum im Theater immer unklar bleiben und blieb auch gestern unverstanden". Landau räumte abermals ein, dass das Stück beim Lesen sicher besser verstanden werde, obgleich sich auch dabei die Klarheit nicht "ganz leicht und mühelos einstellt". Die Aufführung allein entscheide über den theatralischen Wert oder Unwert eines Stückes, und ein "dialogisiertes Gedicht",(123) wie "Penthesilea" es sei, versage im Theater und musste deshalb von Landau abgelehnt werden.

"Die Hermannsschlacht" kritisierte Landau zweimal ausführlicher und kam in der ersten Besprechung, 1888, zu dem einleitend zu Kleist erwähnten, überschwenglich würdigenden Ergebnis.

> "Das gewaltige Stück, in dem wir des Dichters hoch sich aufbäumende, patriotische Empörung wider die Fremdherrschaft sehen, seinen begeisternden Appell zur Befreiung des Vaterlandes, das Drama, das das Herzblut der Nation in Wallung bringen wollte, ist Kleists herrlichstes Vermächtnis an die Nation."

Allerdings räumte Landau ein, dass ihm die "Schillersche Kraft zu begeistern, hinzureissen, versagt geblieben war".(124) Im Gegensatz jedoch zu "Penthesilea" sei das Stück aufführbar. Bei der zweiten Inszenierung, 1894, ging Landau auf die Bearbeitung ein. Nachdem in der Fassung von Rudolf Geneé, 1875, mit Rücksicht auf das empfindliche Publikum, die grausamsten Szenen verändert worden waren, zum Teil sogar mit dem Hinweis auf die historische Treue, "darf sich heute das Drama in seiner krassen Urgestalt vor die Öffentlichkeit wagen". Landau begrüsste, wie auch in den anderen, schon geschilderten Fällen, die Rückkehr

zur Urfassung, denn nur sie könne wahrhaft die Grösse der Dichtung zu erkennen geben. Er begründete die Möglichkeit einer solchen Aufführung ohne Striche, oder wenigstens ohne verfälschende Bearbeitung mit einem soziologischen Argument: "Das Verhältnis zwischen Bühne und Publikum hat sich in den vergangenen zwei Jahrzehnten grundlegend verändert." (125) Die Entwicklung der dramatischen Kunst liess die Fälle, dass ein Stück mit Rücksicht auf den herrschenden Publikumsgeschmack Änderungen erfuhr, immer weniger zu. Die manchmal grausame Wahrheit hatte sich auf der Bühne durch die Naturalisten eingebürgert und wurde nicht mehr als verabscheuungswürdig abgelehnt. Das moderne Publikum konnte der Wahrheit, und sei es auch nur der Wahrheit des Dichters, ins Auge sehen und liess sich nicht mehr zu Protestkundgebungen hinreissen, wie dies anfangs der Bewegung des Naturalismus oft geschehen war. Deshalb bejahte Landau die Aufführung der "Hermannsschlacht", in ihrer "krassen Urgestalt", ohne Einwände.

Grillparzer

Mit Grillparzer setzte Landau sich teils geistesgeschichtlich, teils dramaturgisch auseinander. Im "Königlichen Schauspielhaus" wurde die Trilogie "Das goldene Vliess" an zwei Abenden aufgeführt. Es handelte sich dabei um die erste Inszenierung der Trilogie, die in Berlin stattfand. (126) Die beiden ersten Teile beurteilte Landau mehr von dem geistesgeschichtlichen Hintergrund aus, während er bei "Medea" nur auf die Darstellung einging. Er stellte bei Grillparzer eine Wandlung im Bild der Menschen, die "vor dem trojanischen Krieg lebten", fest. Entgegen der tragischen Konzeption, die Grillparzer bei seinen Vorgängern Euripides und Seneca vorgefunden hatte, dass der antike Mensch nur vom Schicksal geführt werde, habe er seinen Menschen "philosophische Neigungen, die Lust zu Grübeleien über den Willen und über die Willensfreiheit gegeben". Landau erkannte, dass Grillparzer dem unausweichlichen Schicksal in der Tragödie psychologisch erklärbare Züge gegeben hat. In dieser Weise habe Grillparzer die Schuldtragödie, die ja "Das goldene Vliess" durch seinen Inhalt bliebe, modernisiert und für den zeitgenössischen Menschen besser verständlich gemacht. Trotzdem vermochten die Szenen, "die mehr nach Schicksalsschluss, als nach freiem Handeln der Helden aussehen, mächtig zu erschüttern".(127) Landau legte das Hauptgewicht seiner Kritik auf eine Definition des Unterschieds zwischen der alten und der modernen Auffassung der Tragödie. Er hob, und das erschien ihm das Wichtigste für seine Leser, die mit dem in Berlin noch nicht so oft gespielten Grillparzer nicht genügend vertraut waren, die Möglichkeit einer freien Willensentscheidung der Helden hervor, und traf damit genau den hervorstechenden Unterschied der Grillparzerschen gegenüber der antiken Tragödie.

"Weh dem der lügt" kritisierte Landau scharf, weil das Stück weder " eine starke Spannung in der Handlung, noch Leidenschaft im Konflikt, noch strenge Natürlichkeit und Folgerichtigkeit in der Entwicklung oder Lebenswahrheit in den Charakteren" habe. Diese ganze Ablehnung entstehe aber nur, wenn man das Drama im "nüchternsten Alltagssinne der ästhetischen Paragraphen" betrachte. Alle Regeln müssten bei "Weh dem der lügt" zugunsten der Poesie beiseite gelassen werden. In einem "Fabelland wie Shakespeares Sommernachtstraum" müsste diese Dichtung angesiedelt werden, und nur so gesehen sei sie verständlich. Wenn auch Grillparzer keine "Feen und Geister"vorführe, so stamme das Stück doch aus dieser "Märchenwelt"(128) und bezöge daraus seine grosse Wirkung. Landau bewies seine Flexibilität als Kritiker durch das Beiseitelassen aller dramaturgischen Forderungen und seine Aufgeschlossenheit gegenüber diesem Novum des Märchenspiels.

"Die Jüdin von Toledo" hat Landau 1888 in der bedeutenden Aufführung des "Deutschen Theaters" mit Josef Kainz gesehen. In der Theaterwissenschaft gilt gerade diese Aufführung als die erste, in der die Dichtung Grillparzers ihrem Gehalt entsprechend theatralisch verlebendigt wurde. Nicht das Schicksal der Rahel, sondern die Wandlung des jungen Königs wurde in dieser grossen Aufführung dargestellt. Dorothea Kessler schreibt in ihrer Untersuchung der Rezeption Grillparzers:

> "Die Aufführung des 'Deutschen Theaters' betonte die Charakterentwicklung des Königs von dem lebensunerfahrenen und individualistisch denkenden Herrscher zu einem lebenserfahrenen Menschen und verantwortungsbewussten Regenten."(129)

Landau beschäftigte sich in seiner Kritik zwar eingehend mit dem Stück, aber er interpretierte den Inhalt falsch und erkannte die richtungweisende neue Deutung nicht.(130) Er hob den "Aufbau von wunderbarer Kraft und Grösse" hervor, vermisste aber die "leichte Übersichtlichkeit" der dramatischen Verwicklung. Er verlangte Logik in der Entwicklung des Dramas und empfand alle Handlung als zu wenig motiviert.

> "Die Versöhnung von König und Königin, in Lope de Vegas Werk, nach dem Zeugnis Grillparzers gerade die herrlichste Stelle, ist hier so äusserlich, so unklar und herbeigezwungen wie möglich."

Anstatt die Wandlung des Königs zu erkennen, warf Landau ihm vor, sein Schutzversprechen vergessen und das ihm entgegengebrachte Vertrauen missbraucht zu haben. Abschliessend stellte er fest, dass "kein einziger echter Charakter von allen Helden des Stückes zurückbleibt. Aber selbst dieser Schluss beeinträchtigt den herrlichen Eindruck kaum, den das ganze Werk auf uns gemacht hat." Landau hatte sich, wie schon in einigen anderen Fällen, in seiner Besprechung von unangemessenen moralischen Erwägungen bestimmen lassen. Wenn er auch in seiner Kritik an dem Aufbau des Stückes wie sonst von ihm so scharf abgelehnten Forderungen der "dramaturgischen Paragraphen"(131) anführte und in diesem

Fall sogar am falschen, weil missverstandenen Objekt erprobte, so betonte er doch das grosse mitreissende Erlebnis, das der Theaterabend ihm und den Zuschauern vermittelt hatte.

Bemerkenswert bleibt für uns die Aufgeschlossenheit Landaus, die er als Berliner Kritiker Grillparzer, der dem norddeutschen Theaterpublikum fremd erschien, entgegenbrachte.(132)

Hebbel

In seinem Verhältnis zu Hebbel erweist sich, dass Landau, durch den Naturalismus und den Zeitgeschmack beeinflusst, den Dramen Hebbels in seinen Kritiken weit mehr Verständnis entgegenbrachte, als z.B. Heinrich Theodor Rötscher, der bedeutende Theaterkritiker, in seinen Besprechungen aus den Jahren 1850 - 60.(133)

In einer Kritik an "Genoveva" erläuterte Landau das durch die Schule des Naturalismus herbeigeführte neue Verständnis der Hebbelschen Dramen.

> "Hebbel ist im Grunde der Mann unserer Tage. Für den galligen Dichter des Schreckhaften und Unerfreulichen, für den Poeten mit den hässlichen Dichtervisionen war die Zeit gekommen, als man sich von der blinden Anbetung des Schönen in der Kunst abkehrte und im Kultus des Wahren sich erst dann genug zu tun glaubte, wenn man das Wahre gerade im Abstossenden erblickt. Von dieser Übertreibung des Wahrheitseifers, dieser Orthodoxie des Naturalismus, haben wir uns freilich wieder entfernt."

Abgesehen aber von dieser allgemeinen Feststellung, griff Landau das Stück scharf an. Er ging davon aus, dass Hebbel die "rührende, einfache Genoveva-Legende" zu einer brutalen "Hexengeschichte" verwandelt habe. Dadurch, dass Genoveva durch ihre Passivität mehr ein "Requisit als eine handelnde Person" sei, wäre auch der Titel verfehlt; Golo, die aktive Hauptperson, hätte auch die Titelfigur sein müssen. Denn Golo sei der "liebestolle" Mann, der sich zuerst in "niedriger Begierde" und dann in böser "Zerstörungswut"(134) durch alle Akte als die wahre Hauptperson zeige. So sehr Landau auch vom Inhalt der Tragödie abgestossen war, so erkannte er doch ihren tiefen Sinn in der Existenz des Bösen im Individuum, das sich als solches aus der Masse heraushebt. Er erkannte den entscheidenden Schritt, der Hebbel von der Klassik trennte, die Auffassung nämlich, dass das Gute in der Welt nicht weiter Gutes wirke, sondern das Böse hervorrufe. So sehr auch diese Deutung dem innersten Wesen Landaus widersprach, so zeigte er sich doch befähigt, sie treffend und sicher darzustellen.

Auch bei "Maria Magdalena" stellte Landau fest, dass Hebbel von einer Aufführung zur anderen "moderner" wurde: "Unsere Theatergesellschaft kommt ihm immer näher, lebt sich mehr

und mehr in sein Wesen ein." Den pessimistischen Ideengehalt der Hebbelschen Tragödien brachte Landau in einen mittelbaren Zusammenhang mit Schopenhauer, der die Stücke geschrieben haben könnte, "um für seine Philosophie lebendige Beispiele oder Beweise durch die Kunst zu schaffen". (135) Vermisste Landau auch, erklärbar durch seine positive Weltanschauung, jede "hell aufleuchtende grosse Leidenschaft" und den Menschen mit dem Schillerschen "freien, kühnen Seelenfluge", so konnte er dem Drama doch nicht die Strenge und Folgerichtigkeit des dramaturgischen Aufbaus absprechen.Bewundernd sprach er von den psychologischen Tiefen, in die das Licht dieser Hebbelschen "Kritik des Ehrbegriffs" dringe. Er ging in seiner Deutung noch weiter und nannte "Maria Magdalena" eine "dramatische Kritik unserer Gesellschaftsordnung, eine Tragödie der bürgerlichen Reputation".(136) Dadurch, dass Landau das Drama Hebbels auf seine Gegenwart bezog, versuchte er, es dem Publikum näher zu bringen und verständlicher zu machen. So erfüllte er seine Aufgabe als Vermittler zwischen Theater und Publikum vorbildlich. Er machte seine Leser mit den Problemen bekannt und gab damit, ohne direkte Empfehlung, den Anreiz zum Theaterbesuch.

Ibsen

Folgerichtig müsste an dieser Stelle eine Besprechung der sogenannten Epigonendramatiker und der französischen Schriftsteller folgen. Da ich aber in dem Kapitel: "Dramaturgie und allgemeine Fragen der Gebrauchsstücke der Zeit" gerade diese Gruppe von Autoren ausführlich behandelt habe, weil nur aus diesen Kritiken eine allgemein für Landau gültige Dramaturgie herausgelesen werden konnte, kann ich gleich im Anschluss an Hebbel mit der Behandlung der Landauschen Ibsen-Kritik beginnen. Es hat sich im übrigen bei der Sichtung des Materials ergeben, dass in Landaus Aussagen über Schriftsteller wie E.v.Wildenbruch, P.Lindau, M.Dreyer, A.Delmar und F.v.Zobeltitz oder die Franzosen A.Dumas, V.Sardou und H.Bernstein ausser der in dem erwähnten Kapitel vorgenommenen Auswertung keine wesentlichen Züge zur Charakterisierung seiner Kritik des Dramas zu entdecken sind. Erst in dem Kapitel über seine Darstellungs- und Regiekritik, sowie bei der Besprechung des Publikums, werden diese Namen wieder häufiger auftauchen. Es ist ja bekannt, dass es gerade in literarisch wenig wertvollen Dramen für die Schauspieler grosse und eindrucksvoll zu gestaltende Rollen gibt. Ebenso bieten solche Stücke dem Regisseur die Gelegenheit zu beweisen, dass sich aus einem minderwertigen Stück eine beachtliche und wirkungsvolle Vorstellung erarbeiten lässt.

Landaus Kritik an den Ibsenschen Dramen ist eine Mischung von leidenschaftlicher Ablehnung und hoher Anerkennung. Er befand sich bei seiner Beurteilung in einem ständigen Zwiespalt. Aus seiner bürgerlich-moralischen Haltung heraus empfand er die Angriffe Ibsens auf die Verlogenheit

der Gesellschaft als zu scharf und ungerechtfertigt. Es ist nicht anzunehmen, dass Landau die Augen bewusst vor Ibsens Gesellschaftskritik verschloss, sondern man kann vielmehr sagen, dass Landau die Brüchigkeit seiner Gesellschaft nicht erkannte. In manchen Kritiken hat man fast den Eindruck, als fühlte sich Landau persönlich angegriffen. Aus seiner intellektuellen Redlichkeit heraus, die uns nach der gewissenhaften Prüfung aller Zeugnisse unbezweifelbar erscheint, kann auch das oft vorgebrachte Misstrauen der Kollegen an der Aufrichtigkeit seiner Entrüstung zurückgewiesen werden. Andererseits ist sein Urteil über Ibsen eine Würdigung und Anerkennung des grossen Dichtergenies. Immer wieder hob Landau in seinen Kritiken die hervorragende Dramaturgie, die vollendete Gestaltung der Charaktere und das tiefe psychologische Einfühlungsvermögen Ibsens hervor. Der Zwiespalt, in dem sich Landau bei der Beurteilung Ibsens immer wieder fand, kam deutlich in einer Kritik an dem Drama "Ein Volksfeind" zum Ausdruck, wenn er schrieb:

> "Wenn sonst ein Dichter uns begeistert, indem er das besingt, was auch wir verehren, indem er seine Blitze schleudert gegen das, was auch wir verdammen, so feiert Ibsen einen doppelten Triumph, indem er seinen Gegnern Beifall abringt und uns zwingt, dem Bravo zuzurufen, der das bekämpft, was uns wert ist, der unsere Wahrheit Lüge schilt und Altäre baut dem, den wir verdammen. Nicht überzeugt zwar, aber doch hingerissen müssen wir bekennen, Ibsen, der dramatische Anwalt des krassesten Pessimismus ist ein ganzer Dichter, ein echter Dichter von --- Satans Gnaden."

Diese Sätze kann man als ein Bekenntnis Landaus werten. Er hatte darin alles ausgesprochen, was ihm am Theater wertvoll erschien, er wollte unterhalten, er wollte auch erschüttert werden, aber - und hier setzte der Zwiespalt ein - nicht durch die Themen, die Ibsen wählte. Landau forderte die Übereinstimmung des Dichters mit dem Publikum.

In seinen Augen strafte Ibsens Dramatik die "Wahrheit" Lüge. Landau konnte von seiner Warte aus einfach nicht erkennen, dass es für Ibsen eine andere Wahrheit gab, die mit der bürgerlichen Auffassung von Wahrheit und Moral nicht übereinstimmte. Gleich im nächsten Satz folgte dann die auf ihre Weise pathetische Feststellung, dass Ibsen "ein ganzer Dichter, ein echter Dichter" sei, aber, wie Landau nach einem bedeutungsvollen Gedankenstrich konstatierte, "von Satans Gnaden".(137) Die Tatsache, dass der Dichter untrennbar mit seinem Sujet verbunden ist, und dass diese Einheit nicht getrennt werden kann, hat Landau nicht erkannt. Er wünschte sich einen Ibsen, der mit seinen dichterischen Gaben Dramen schüfe, die der bürgerlichen Auffassung von erhabener Dichtung entsprächen. Gerade aber durch die Widersprüchlichkeit zu seiner Zeit hatte Ibsen eine neue Epoche des Dramas eingeleitet. Die kritische Grundhaltung Landaus gegenüber Ibsen lässt sich, mit wenigen Abweichungen, durch alle seine Besprechungen verfolgen. Interessant bleibt, dass Landau, wie am Anfang des Kapitels

schon angedeutet, sich bei Ibsen hauptsächlich auf eine Erörterung des ideellen Gehalts verlegte, während Darstellung und Regie, also die Sphäre der Theaterrealität, kaum gewürdigt wurden. D.h., er war von der Thematik der Ibsenschen Dramen derart fasziniert, man könnte sagen gebannt, dass er das eigentliche Gebiet seines Interesses, die Analyse des Berliner Theaters seiner Zeit, über dieser für ihn erschreckenden Erscheinung, vernachlässigte. Für uns liefert Landau in seiner Darstellung Ibsens ein Bild seiner selbst, indem er sich so sehr als ein Geist des 19. Jahrhunderts zeigt, dass er die Anerkennung der durch Ibsen neu eingeleiteten Epoche der europäischen Geistesgeschichte in keiner Weise vollziehen konnte.

So war z.B. "Peer Gynt" Landau nur Anlass, über die Verwandtschaft mit Goethes "Faust" zu schreiben. Lang und breit führte er aus, in welchen Szenen Ibsen sich an Goethe gehalten habe. "Nur, dass diesem Peer Gynt der grosse Zug fehlt und das hohe Streben." Mit dieser Feststellung begnügte sich Landau. Verständlich wird diese Äusserung nur dadurch, dass offenbar auch die Aufführung so schwach war, dass sie keinen tieferen Eindruck hinterlassen konnte. Denn, wie Landau schrieb, "die gestrige Aufführung hatte weder den Ideengehalt, noch die Symbolik, noch endlich den scharfen Humor, den ätzenden Spott klargemacht". (138)

Als Landau 1907 im "Lessing Theater" eine Aufführung des 1869 von Ibsen verfassten Lustspiels "Der Bund der Jugend" sah, glaubte er, wie er einleitend zu seiner Besprechung bemerkte, dass es sich nur um eine "dankbare Pietät" gegenüber dem erst vor einem Jahr gestorbenen Ibsen handle. "Der Versuch schien mehr ein literar-historisches Interesse zu bieten." In der zeitgenössischen Meinung liess man nur den Ibsen nach 1870 voll gelten. Man war geneigt, seine eigentliche Bedeutung erst von der "Nora" an zu datieren. Landau wendete sich aber in seiner Kritik gegen diese Ansicht, denn es handle sich bei dem "Bund der Jugend" ganz offensichtlich um ein "fesselndes, eindrucksvolles Theaterstück". Wenn Landau auch im dramaturgischen Aufbau dieser "Streber- und Intrigenkomödie" den unverkennbaren Einfluss Scribes und "mehr noch Holbergs" feststellte, so sah er darin doch schon die Vorstufe für den "Volksfeind", "Nora" und andere spätere Stücke. Er zählte in seiner Besprechung den ganzen Apparat des konventionellen Lustspiels auf, "mit seinen kleinen Unwahrscheinlichkeiten, seiner Sprunghaftigkeit und seinen lang vorbereiteten komischen Effekten". Diese altbekannten Stilmittel benutzte Ibsen in der Komödie. Unverkennbar Ibsensch wurde sie einzig durch die Tendenz "zu grausamer Ironisierung unserer Sozialethik". Die Kritik zeitigte das Ergebnis, dass das Stück, 1. nicht nur vom literar-historischen Standpunkt aus gesehen werden müsste, sondern ein "eindrucksvolles Theaterstück"(139) war, und 2. stellte Landau fest, dass sich hier schon deutlich das Gepräge der Ibsenschen Gesellschaftskritik anzeigte.

Landau bezeichnete in seiner Kritik das 1877 geschriebene Stück "Die Stützen der Gesellschaft", als den deutlich

sichtbaren "Übergang vom fingerfertigen Durchschnittsdramatiker zum Ibsen von heute, zu dem starken und eigenartigen dichterischen Charakter", als der er sich in seinen darauffolgenden Werken zeigte. In der Anlage war, nach Landaus Meinung, das Stück immer noch der alten Effekt-Dramatik verhaftet. Er ging, um seinen Vergleich zu verdeutlichen, sogar so weit, dass er schrieb: "Die Stützen der Gesellschaft" seien durch ihre "massive Handlung" den Stükken des Adolf Belot verwandt, ja sogar die Birch-Pfeiffer hätte es "in guter Stunde aus einem englischen Roman dramatisieren können". All diese Vergleiche aber, so betonte Landau, waren auf die äussere Form des Stückes gemünzt. Ging auch diese Form noch aus der alten Theatertradition hervor, so war doch der Inhalt schon unzweifelhaft Ibsensch, was sagen will: "ein beissender Pasquill auf das verlogene Philistertum, auf die geschminkte Anständigkeit, auf die falsche Kleinstädtermoral".(140) Natürlich zitierte er auch den Satz, der die Moral des ganzen Stückes enthält, den Satz von der Freiheit und der Wahrheit als den wahren Stützen der Gesellschaft. In seiner sehr ausführlichen Kritik ging er aber darauf nicht näher ein. Hauptinhalt seiner Besprechung war die Beschreibung der dramatischen Form, die aus der Tradition kam, und ihre Verknüpfung mit den gesellschaftskritischen Ideen Ibsens.

In seiner Kritik an "Nora" beschäftigte sich Landau mit zwei verschiedenen Punkten. Einmal war es "der einzig mögliche schroffe Originalschluss" und zum zweiten die Schilderung seines Eindrucks, die wieder diesen, anfangs beschriebenen, Zwiespalt in Landaus Ibsenbeurteilung zu Tage treten liess. Landau verwickelte sich in seiner Kritik in einen, von ihm selbst wohl kaum bemerkten, Widerspruch. Er lobte den Mut der Direktion des "Lessing Theaters", die das Wagnis unternommen hatte, "Nora" mit dem publikumsverstimmenden Originalschluss aufzuführen. Der Widerspruch, der sich zeigt, hat seine Wurzeln in dem Zwiespalt seines Ibsenbildes. Er begrüsste die Aufführung der Originalfassung aus seiner grundsätzlichen Befürwortung der "Werktreue" heraus, wie wir sie in den Fällen "Stella" und "Götz" kennengelernt haben. Aber gerade die originale Lösung des Themas war diejenige, die ihn abstiess. So stellte er schliesslich die Frage:

> "Ist es wirklich Wahrheit, was aus dem Zauberspiegel Ibsenscher Dichtung so abstossend uns entgegenstarrt? Ibsen hat die dichterische Kraft, es uns glauben zu machen, solange wir im Banne seiner Kraft sind."

Landau musste zugeben, dass die "abstossende" Dichtung Ibsens ihn in ihren Bann ziehen konnte. War aber dieser Bann der theatralischen Vorstellung aufgehoben und der Kritiker konnte sich reflektierend mit dem Inhalt beschäftigen, so kamen alle Zweifel mit doppelter Kraft zum Ausdruck, Zweifel, die aus einem gewissen Selbsterhaltungstrieb genährt waren, und die er vor sich selbst noch abzuschwächen versuchte, wenn er schrieb: "In uns empört sich alles gegen seine Schwarzmalerei, die nur ein Anschwärzen unserer sozialen Ordnung ist, was er uns grau in grau vorführt, möchten wir bloss für greulich halten." Landau wollte, da

er sich als Kritiker an der Bildung einer öffentlichen Meinung mitverantwortlich glaubte, das fatale Gefühl des bürgerlichen Publikums nicht aufkommen lassen, dass sich möglicherweise dadurch hätte einstellen können, dass das Publikum die Ibsenschen Darstellungen auf sich bezogen hätte. Deshalb zitierte er auch, bewusst verharmlosend, was er als Meinung des Publikums aufgefasst haben wollte:

> " 'Verrückt' - das war das kurze Kritikwort bürgerlicher Alltagsmoral, das sich durch das Haus pflanzte. - 'Wenn alle Frauen aus dem Hause wollten, wenn sie erkennen, dass sie sich in ihrem Gatten geirrt haben' - so fügte man später hinzu."

Die Schockwirkung einer "Nora"-Aufführung war also nach fast einem Jahrzehnt immer noch so stark, dass der vermeintlich verantwortliche Kritiker dem Publikum die Zugeständnisse machen musste, die die Theater-Direktion bereits überwunden hatte. Da Landau sich aber trotz aller ausgesprochenen Zweifel für den Originalschluss aussprach und sich damit gegen die Gefühle des Publikums wendete, bedeutet seine Kritik für uns heute eine aufschlussreiche Aussage über die Problematik der Aufnahme Ibsens im ausgehenden 19. Jahrhundert. Abschliessend schrieb er:

> "Vor Jahren hat man geglaubt, dem Werke einen 'befriedigenden Schluss' aufschminken zu müssen, und so ging es in Szene, eine verblüffende Wahrheit, die vor unseren Augen in eine gemütliche Kaffeeklatsch-Lüge sich verwandelt."

Trotz der inneren Auflehnung also hatte Landau den zwingenden Schluss erkannt und auch befürwortet. Der Schlussgedanke seiner Kritik war keine Wertung, sondern eine Feststellung:

> "Es ist vielleicht eine Verurteilung unserer modernen Bühnendichtung darin, wenn unser Publikum nicht gewöhnt ist, derlei klare, allen Kompromissen abholde Charaktere zu begreifen, aber es ist nun einmal so. Der einzig mögliche schroffe Originalschluss des Stückes ist ein Feind seines Erfolges."(141)

Die "Gespenster" kritisierte Landau zweimal kurz hintereinander. Beide Aufführungen fanden vor geschlossenem Publikum statt, die erste in Meiningen und die zweite als Matinée im "Residenz-Theater". Die Aufführung in Meiningen war die zweite der "Gespenster" überhaupt, und Landau war sich seiner Aufgabe als Kritiker und Berichterstatter bewusst. Er brachte aus Meiningen eine Erfolgsmeldung nach Berlin; dieser Erfolg aber hatte andere Vorzeichen als gewöhnlich. "Es war der Erfolg des Schauerlichen, Grausigen, während die Kunst doch dem Kultus des Schönen gewidmet ist." Landau führte, da er die Gefahr einer solchen Behauptung nicht verkannte, diesen Gedanken weiter aus: "Wir wollen im Theater erfreut, erhoben oder erschüttert sein - hier werden wir gepeinigt." Er setzte seine Kritik fort, indem er auf das Stück selbst einging, und daraus eine allgemeine Forderung an das Theater und somit an die Dichter, speziell natürlich an Ibsen ableitete:

> "Sittliche und nicht wissenschaftliche Probleme soll das Drama behandeln, die Anatomie der Seele, nicht der Körperorgane soll es uns lehren, von Leidenschaften nicht von Leiden soll es sprechen!"(142)

Schon bei dieser allgemein gehaltenen Einleitung empfindet man Landaus völliges Unverständnis der Ibsenschen Problemwelt. Er sah in den "Gespenstern" nur eine Krankheit, die in realistischer Weise peinigend dargestellt wurde. Der Abscheu vor dem Krankhaften und Hässlichen auf der Bühne war, in Verbindung mit seinen Moralbegriffen, ein wesentlicher Faktor in seiner Beurteilung der modernen Dramatik überhaupt. Karl Frenzel meinte in seiner Kritik, dass er im Leben Irrsinnigen und Trunkenbolden aus dem Wege gehe, warum solle er sie dann im Theater aufsuchen.(143) Doch davon abgesehen, bemühte sich Landau, objektiv von der Aufführung zu berichten, und es war schon ein grosses Zugeständnis, wenn er von einer "mächtigen, innerlich so stark uns aufwühlenden Wirkung, die von den gewohnten Theatereindrücken so grundverschieden ist", sprach. Wie auf Landau diese Eindrücke wirkten wird uns klar, wenn wir lesen, dass die Bühne zum "Katheder", der Zuschauerraum zum "Hörsaal", und die Dichtung dadurch zu einer rein medizinischen Demonstration geworden war. Ähnlich schrieb Oscar Blumenthal im "Berliner Tageblatt" vom "Hospitaldunst" und "anatomischen Theater", in dem der Zuschauerraum zur "Klinik"(144) werde. Gegen diese "Verirrung" erhob Landau Protest und befürchtete prophetisch, dass, wenn Ibsen Schule mache, sich die Bühnenliteratur in eine "allopathische und eine homöopathische teilen" werde. Aus dieser Anhäufung derartiger unzulänglicher Deutungen ergab sich eine massive Ablehnung des Stücks aus ethischen Gründen. Eine solche Fülle ererbten Lasters sei dem bürgerlichen Publikum nicht zumutbar. An der empörten Ablehnung eines Kritikers wie Landau erkennen wir heute, wie genau Ibsen die schwächste Stelle des saturierten Bürgertums getroffen hatte. Das Stück habe Anspruch "auf Lob, aber keinen auf Dank", fügte Landau hinzu und kennzeichnete damit genau seine Haltung.

Unter Beifallsstürmen, die den heftigen Widerspruch übertönten, ging dann die zweite "Gespenster"-Aufführung, die Landau als Matinée des "Residenz-Theaters" sah, über die Bühne. Sein Urteil spaltete sich wieder, als er die unheimliche Wirkung des Stücks in seiner Kritik beschrieb, der sich die Menge nicht zu erwehren vermochte. Er zitierte die, seiner Meinung nach, gefährlichste und verwerflichste Stelle des Stücks:

> "Ibsen hat eine dämonische Macht über die Menge, die ihm gegenüber ihrer eigenen Meinung verlustig geht. Sie sieht es mit an, wie hier unserer ganzen Weltordnung der Krieg erklärt wird, hört es mit an, wie Frau Alving, die eigentliche Heldin des Stückes, es verkündet: 'Gesetz und Ordnung - ich glaube sie sind es, die alles Unheil in der Welt verschulden!' "

In dem Angriff auf "unsere ganze Weltordnung" sah Landau die Gefährlichkeit Ibsens. Durch di· Kunst Ibsens, das Publikum fesseln und mitreissen zu können, erhöhte sich

seine Gefährlichkeit noch erheblich. Landau erkannte sehr genau, dass hier an den Grundfesten der bürgerlichen Ordnung gerüttelt wurde; konsequent weitergedacht, war für die Zeit fast ein Aufruf zur Anarchie herauszulesen. Als Vertreter einer bürgerlichen Zeitung, wie der "Börsen-Courier" es war, konnte Landau einer derartigen Tendenz nicht zustimmen. Er musste sich wehren, denn sonst hätte er, wie er glaubte, an einer ganzen Gesellschaftsschicht Verrat geübt. Wir können daraus erkennen, unter welchem gesellschaftlichen Druck die Presse stand, ohne es sich eingestehen zu wollen, aber auch - und ich glaube das trifft besonders auf Landau zu - ohne sich dessen bewusst zu sein. Obwohl er sich, wenn auch zaghaft, dagegen auflehnte, war er in gewissem Sinn ein Opfer seiner Umwelt geworden. Seine Auflehnung bestand darin, dass er immer wieder die grossen, wenn auch negativen Qualitäten Ibsens hervorhob. Er betonte, dass man bei den "Gespenstern" mit der "unbarmherzigen, rücksichtslosen Wirklichkeit, mit der entsetzlichen, aber strengen Wahrheit" konfrontiert werde. Ja, er räumte sogar ein, dass Ibsens "Weltverachtung keineswegs Unsittlichkeit" sei, sondern dass er "höhere sittliche Ideale" habe, aber, und damit zog sich Landau wieder zurück, "das Resultat bleibt dasselbe". Die Erkenntnis der "höheren sittlichen Ideale"(145) tauchte bei Landau leider nur in einem Nebensatz auf. Wahrscheinlich war er aus einer gewissen Zurückhaltung heraus nicht näher auf diesen zentralen Aspekt des Gehalts in den "Gespenstern" und anderen Ibsenschen Dramen eingegangen. Hätte Landau seine Untersuchungen hier angesetzt, so wäre er sicher zu dem Resultat gekommen, dass Ibsen, der nach seiner Auffassung den schwärzesten Pessimismus predigte, die bürgerlichen Ideale nur niederriss, um den Menschen den Weg zur Freiheit und zur Vernunft zu ebnen. Auch Fontane sprach in seinem Urteil über die "Gespenster" von dem "anspruchsvoll und unberechtigt zu Tage tretenden Pessimismus".(146) Kurzsichtig und in seiner Zeit befangen, fragte Landau, ob es nicht "ein Missbrauch gottgeschenkter Kräfte" sei, die Ibsen an ein unwürdiges Objekt verschwende.

Eine Aufführung des "Volksfeind" benutzte Landau, um Einspruch gegen den, wie er meinte, nicht vorhandenen Schluss zu erheben. Wir finden hier wieder einen Angriff gegen Ibsen, der auf einem Missverständnis der Absichten des Dichters beruhte:

> "Der Volksfeind wäre kein echtes Werk von Ibsen,wenn es überhaupt einen Schluss hätte. Das Stück ist ein fünfgeteilter erster Akt, eine abendfüllende Exposition. Es schliesst, wo es erst recht anfangen sollte, mitten im Konflikt."(147)

Landau wurde nicht klar, dass eine Weiterführung der Handlung für Ibsen ausgeschlossen war, ja, dass sie sogar dem innersten Wesen des Ibsenschen Dramas widersprochen hätte. Max Martersteig nahm in seinem Buch "Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert" einmal beiläufig dazu Stellung:

> "Die reale Entwicklung oder auch nur die reale Entwicklungsmöglichkeit der erkämpften Freiheit zu zei-

> gen, hielt er (Ibsen) nicht für die Aufgabe des Dichters, weil es ihm über der Möglichkeit der Vernunft selbst zu liegen schien, die das Leben nach Vorwärts immer nur wünschen und sicherstellen kann, die schon da aber in die Utopie sich verirrt, wo sie eine feste Gestaltung solcher Zukunft umschreibt."(148)

Landau, vorbelastet durch seine, wenn auch im Rahmen des Gebräuchlichen recht flexible, Auffassung der Dramaturgie, konnte dergleichen Erkenntnisse nicht in der Stunde nach der Aufführung, in der er seine Kritik schrieb, haben. Auch andere Kritiker, wie Frenzel, Fontane und Julius Hart gingen darauf nicht näher ein.

Zu einer Matinée-Vorstellung der "Wildente", am 4.März 1888, machte Landau keine neuen wesentlichen Bemerkungen. Er begnügte sich mit den schon ausführlich zu den "Gespenstern" vorgebrachten Thesen von dem "schwarzen Pessimismus" und den unerwünschten "Nachtbildern des Lebens". Julius Hart (149) und auch Fontane (150) dagegen nahmen gerade zu diesem Ibsenschen Stück ausführlich Stellung.

"Rosmersholm" bezeichnete Landau als "ein Rätsel in vier Akten, eine abendfüllende Unverständlichkeit." Man könnte dieses "Trauerspiel" auch "Gespenster" nennen, denn das Gespenst der Frau Pastor Rosmer sei, "wenn auch vom Zettel nicht verzeichnet, die Hauptperson des Stücks", und mit ihr noch ein anderes Gespenst, "die Spukgestalt eines geisterhaften weissen Pferdes, als ortsüblicher Todesbote". Landau griff Ibsens Dramaturgie an, die nur in der Aufrollung einer Tragödie bestehe, die schon einige Zeit zurückliege. Eine neue Verwicklung, die die eigentliche Handlung des Dramas darstellte, spiele sich nur ganz am Rande ab. Landau versuchte sein Unverständnis mit Ironie auszugleichen und zitierte Schiller: "Was er uns weise verschweigt, zeigt uns den Meister des Stils." Landau wertete das Wort Schillers aus und meinte, wenn dieses Wort wahr sei, "dann ist Ibsen der Meister aller Meister". Es fragt sich nun, wie das Stück bearbeitet war, und ob tatsächlich einige wichtige Stellen, die zur Motivierung unerlässlich sind, gestrichen waren. Landau vermisste jedenfalls in "Rosmersholm", das, wie fast alle Ibsenschen Stücke, lückenlos durchkomponiert ist, die schnell fassbare logische Erklärung. "In der Motivierung ist viel Unklarheit. Was die einander heftig bekämpfenden politischen Richtungen sind und wollen, das ist nur in allgemeinen Phrasen gesagt." In dieser Weise interpretierte er auch hier an dem wahren Gehalt des Stückes vorbei. Doch, wie in allen seinen Ibsen-Kritiken, kam nach der Ablehnung das Gegenteil zu Wort, das sich im krassen Gegensatz zu dem vorher Gesagten befand, wenn er am Ende schrieb:

> "In einigen Szenen von spannender Kraft, zeigte sich dagegen die ganze dichterische Kraft Ibsens, in einzelnen Charakteren, die er geschaffen, die ganze Grösse seiner gewaltigen Gestaltungskraft. Die Sprache ist von einer klassischen Einfachheit, und die Übersetzung von M.v.Borch bringt diesen Vorzug zur besten und schönsten Geltung."(151)

"Die Frau vom Meere", zwei Jahre nach "Rosmersholm" entstanden, wurde im "Königlichen Schauspielhaus" aufgeführt. Landau begrüsste die Aufführung als einen ersten Schritt des "Königlichen Schauspielhauses", sich dem modernen Theater nicht mehr zu verschliessen. Er erkannte hier auch zum ersten Mal die Idee eines Ibsen-Stückes:

> "Es ist eine Aufgabe, gross und herrlich, eine Aufgabe, ganz eines Ibsen würdig, solch einen Sieg der Freiheit zu schildern, im Spiegelbilde des Lebens, auf der Bühne uns zu zeigen, wie nicht der dumpfe Zwang, wie einzig die Willensfreiheit und das Bewusstsein der Verantwortlichkeit Quelle wahrer Moralität sind."

Wir spüren bei Landaus Worten deutlich, wie froh er war, endlich den Gehalt, die Idee eines Ibsenschen Dramas bejahen zu können, nachdem er sich bis dahin immer genötigt sah, die Tendenz der Stücke abzulehnen. Endlich habe der "Dichter --- von Satans Gnaden" eine Aufgabe gefunden, die seiner "würdig" war, und die die "wahre Moralität" zu ihrem Inhalt gemacht habe. Wenn Landau aber mit der Tendenz des Stückes zufrieden war, so verurteilte er doch scharf "das Exempel, das für die Darlegung dieser Idee" benutzt wurde. Er lehnte wieder das Krankhafte auf der Bühne ab, denn "nur an körperlich und geistig gesunden Menschen kann uns der Dramatiker das Wirken der Empfindungen und Leidenschaften, die Heilkraft seiner Ideen zeigen." Das Verhalten eines Kranken und dessen Reaktionen auf äussere Einflüsse gehörten in den Bereich des Mediziners und nicht auf die Bühne; das war sein Protest, auch wenn ihm die Idee des Stückes akzeptabel erschien. Es blieb aber nicht bei diesem Einwand zu der Aufführung. Er fand, im Gegensatz zu früheren Stücken, "die Ibsensche Virtuosität der Technik, die jedes seiner Stücke zu einem streng gegliederten Bau macht", vernachlässigt und nicht durchgeführt. Ausserdem stellte er verwundert fest, dass sich der "starre Realist" bei "Der Frau vom Meere", stärker als in anderen Stücken, "mit allerlei übersinnlichen Fragen" befasste; auch dagegen erhob Landau Einspruch. Der Konflikt, der auf der einen Seite durch "krankhafte Nervosität und hysterische Veranlagung", und auf der anderen Seite durch "hypnotische Gewalt" herbeigeführt wurde, beides krankhaft und unnormal, reichte für die beiden ersten Akte aus. Im dritten und vierten Akt stellte sich aber "der fatale Geist der Langeweile",(152) als nahezu untrügliches Zeichen für das Versagen des Stückes ein. Für die Direktion des Hoftheaters war dies Grund genug, das ohnehin "wie aus Unachtsamkeit" (153) dort auf die Bühne gelangte Stück sehr schnell wieder verschwinden zu lassen. Landau bejahte in diesem Falle zum ersten Mal ohne Einschränkung die Idee eines Ibsenschen Stückes, lehnte aber seine Aufführung aus den verschiedenen, hier angeführten Gründen ab. Das bemerkenswerte und erstaunliche Resultat der Besprechung ist für uns der Umstand, dass Landau, um seine Kritik an der Dramaturgie zu unterstützen, plötzlich frühere Stücke, wie "Gespenster", "Volksfeind", "Wildente", "Nora" und "Stützen der Gesellschaft" als lobenswerte Beispiele für Ibsens

Könnerschaft in der dramaturgischen Technik zitierte. Er gestand hiermit seine früheren Fehlurteile ein, indem er nachholte, was er versäumt hatte, und seine Wertungen wenigstens zum Teil revidierte. Für unsere Betrachtung der Gesamtpersönlichkeit des Kritikers Landau kann dies als ein positiver Zug gewertet werden.

In "Hedda Gabler" sah Landau den "kompliziertesten" Frauen-Charakter, den Ibsen geschaffen hatte. In seiner Besprechung fällte Landau kein Urteil über das Stück. Er begnügte sich damit, das Urteil der "normalen Zuhörerschaft" wiederzugeben, und sich in einer Analyse der Figur der Hedda Gabler zu versuchen. Natürlich ist in den beiden verschiedenen Abschnitten eine Wertung enthalten, die aber mehr zwischen den Zeilen zu finden ist. Die Beschreibung der Hedda Gabler erfasst trotz ihrer Kürze alle wesentlichen Merkmale ihres Charakters, obwohl Landau die Funktion der Figur im Zusammenhang der Ibsenschen Dramen nicht erkannte. Max Martersteig bezeichnete schon zwei Jahre vorher "Hedda Gabler" als einen "vernichtenden Streich auf die kurzsichtigen und hämischen Anfeinder, die in ihm (Ibsen) nur den Vorkämpfer der Frauenemanzipation sehen wollten."(154) Andererseits hätte eine solche Einordnung des Dramas kaum in Landaus kritisches Prinzip gepasst, das sich bewusst vor literatur-kritischen Urteilen hütete. Einzig den sehr geläufigen Vergleich mit Nietzsche versagte er sich nicht bei seiner Definition der Hedda Gabler.

> "Der weibliche Übermensch im Sinne Nietzsches, der rücksichtslose nach Freiheit und Herrschaft ringende Charakter, der brennende Durst nach Grösse und überlegener, kraftvoller Schönheit, ist hier durch die eigene Schwäche zu einer Art von moral insanity abgedrängt, durch allerlei physische Zustände kompliziert. So entartet das, was gern herrschende Gewalt und Grösse sein möchte, oft zu kleiner Bosheit und rafft sich zuletzt, nach allem angerichteten Unheil im Ekel vor der beengenden Kleinlichkeit zur stolzen Selbstvernichtung auf."

Landau zeigte hier, dass er fähig war, einen Charakter auch psychologisch zu durchleuchten und zu erkennen, wie sich äussere Vorgänge aus einer inneren Disposition entwickeln konnten. Diese kurze Analyse beweist seine meisterhafte Fähigkeit der kritischen Definition von Charakteren, eine Kunst, die Landaus Entwicklung in den zwanzig Jahren seiner kritischen Tätigkeit auffällig kennzeichnet. Um eine persönliche Ablehnung des Stücks und Ibsens zu umgehen, kleidete er sein Urteil in die Schilderung der allgemeinen Publikumsreaktion ein: "Eine unbefangene, normale Zuhörerschaft aber fühlt sich nicht behaglich bei den Bosheiten dieser Frau, es lehnt sich innerlich dagegen auf." Wir können aus diesen Zeilen das unmissverständliche Urteil Landaus erkennen, denn statt diesen Publikumsregungen zu widersprechen, beschrieb er sie ausführlich und beendete seine Kritik: " 'Sowas tut man doch nicht', mit diesem Schlusswort des Stückes spricht Rat Brack die Meinung der normalen Zuhörerschaft aus."(155) Durch diese, wenn auch verschleierte, Stellungnahme kennzeichnete Landau abermals

seinen Standpunkt zu Ibsen. Er erkannte bewundernd die Sache an und fand die Tendenz unbehaglich.

"Wenn wir Toten erwachen" nannte Landau den "wehmütigen, langsam verhallenden Schwanengesang" Ibsens. Endlich konnte Landau in einem Stück Ibsens etwas von einem "Herz" erkennen, das unter "der starren Eisrinde" klopfte. So umschrieb er sein Empfinden und seinen Eindruck etwas wehmütig. Die Figur des Bildhauers Rubeck trage etwas von der grossen menschlichen Liebe in sich. Martersteig schrieb ähnlich: "Rubeck - durchglüht mit erschütternder Gewalt das endlich ganz lautere Feuer der grossen, menschlichen, der Erlösungskraft bergenden Liebe."(156) Bekannte Landau sich aber zu der Idee des Stückes, so hatte er doch an der Ausführung sachlich einiges auszusetzen. "Symbole begegnen uns statt des Menschen, Abstraktion statt der Empfindungen, Philosopheme oder mystische Formeln statt der Leidenschaft." (157) In diesem Fall bestand Landau auf seiner immer wieder betonten Forderung nach theaterwirksamen, lebendigen Charakteren, die ein Mitempfinden erwecken konnten. Ibsens Figuren seien aus der Reflexion geboren und deshalb kühl und nicht lebensnah. Ibsen habe in diesem Werk "ein Stück seines eigensten Wesens" gegeben, der Untergrund sei "philosophische Resignation, aber auch ein Aufblick zu einem Erwachen aus unserem Scheintod, zu einem Erwachen in Freiheit." Mit wenigen Worten hatte Landau die Grundidee des Stückes herauskristallisiert und dargestellt. Als ein aufschlussreiches "Stückchen Lebensbeichte" definierte Landau gewisse Stellen im Dialog. Wenn der Bildhauer Rubeck einmal sagte: "Was mir nie in den Sinn kam, darüber fallen sie in Verzückung!", so sah Landau darin ein Bekenntnis Ibsens, dass er seinen Bewunderern gegenüber ablegt, "die ihm in sein Werk hineingeheimnissen, was ihm selbst fremd ist".(158) Landau griff diese Andeutungen bereitwillig auf, denn sie konnten ihm rückblickend wenigstens eine kleine Rechtfertigung seiner Kritiken geben, in denen er die Werke Ibsens immer als Theaterstücke besprochen hatte und nicht als philosophische Abhandlungen. Landaus Ibsen-Beurteilung kennzeichnet die Schwierigkeiten, die der bürgerliche Geist seiner Zeit einer Ibsen-Rezeption bereitete. Dies sollte angesichts der Tatsache, dass es überhaupt das deutsche Theater war, das Ibsen Geltung verschaffte, beachtet werden. Als eigentlichen Wegbereiter Ibsens, in dem Masse wie Otto Brahm und Paul Schlenther es waren, können wir Landau kaum bezeichnen. Aber er gehörte auch nicht zu der Gruppe, die Arno Holz in einem Brief aus dem Jahre 1890 einmal so charakterisierte:

> "Alles Neue und Grosse wird zuerst bezischt! Denk doch nur an den einen alten Ibsen zurück! Wie brüllte noch alle Welt vor fünf Jahren gegen ihn, und heute? Heute liegt alles vor ihm auf dem Bauche."(159)

Bertold Litzmann sah eine Ursache für die Ablehnung Ibsens darin, dass die Werke dieses Dichters "durch die gefärbte Brille einer unserem innersten Wesen fremden, feindlichen Anschauung, der vom uns nächstliegenden Wege uns ablenkt auf Irrpfade grübelnder Skepsis."(160) Die Befürchtung einer solchen negativen Einwirkung Ibsens auf die Menschen

und den Staat bildete auch Landaus schärfsten Anklagepunkt. In einer Kritik am "Volksfeind" kam diese Befürchtung besonders deutlich zum Ausdruck:

> "Einen Sturmlauf auf unsere Ideale - ihm sind sie törichte Einbildung - unternimmt Ibsen auch im Volksfeind. Auch hier versucht er es, unsere ganze Gesellschaftsordnung als ein Gewebe von Lügen und Heuchelei zu zeigen. Das System der Majoritätenherrschaft,auf dem alle unsere demokratischen und konstitutionellen Staatseinrichtungen, alle Formen der Selbstregierung und Selbstverwaltung beruhen, versuchte er als die brutale Herrschaft der Unvernunft, der Roheit, der geistigen Blindheit darzustellen."(161)

Diese Tendenz grenzte in Landaus Augen an Majestätsbeleidigung und musste deshalb verurteilt werden. Auf der anderen Seite aber, um noch einmal darauf zurückzukommen, erkannte er den grossen Dichter Ibsen an und bestätigte ihm seine Fähigkeiten. So schrieb er zu der Aufführung der "Wildente":

> "Für den Genuss eines sehr eigenartigen, in manchem Betracht grossartigen Kunstwerks voll seltener Lebenswahrheit in den Einzelheiten muss man mit einem Stück Lebenszuversicht und Weltvertrauen bezahlen." (162)

So blieb Landau in seiner Ibsen-Betrachtung bis zum Ende hin- und hergerissen. Als bezeichnendes Merkmal für Landau möchte ich noch hervorheben, dass er als einer der ersten in Deutschland die grosse Bedeutung Ibsens als Dichter erkannt hat. In dem von Landau in Dresden herausgegebenen und heute verschollenen Wochenblatt für Literatur hatte er "Die Kronprätendenten" eingehend besprochen und, wie er in seinen Erinnerungen schrieb, Ibsen dadurch unterstützt. Später wuchs ihm dann die Ibsensche Gesellschaftskritik über den Kopf, und er konnte nur immer wieder beteuern, dass ein grosses Genie "leider" die falsche Tendenz gewählt habe. Wir können erkennen, dass Landau als Mensch und Kritiker in einen ehrlichen Gewissenkampf verwickelt war, in dem keine Seite je einen vollen Sieg davongetragen hat.

Gerhart Hauptmann

In der Beurteilung Gerhart Hauptmanns finden wir bei Landau einen ähnlichen Zwiespalt wie bei Ibsen. Stärker aber noch als bei dem jungen Ibsen erkannte er in Hauptmann den neuen grossen Dichter. Nur wollte er das Erstlingswerk "Vor Sonnenaufgang" nicht als Zeugnis für dieses Dichtertum gelten lassen. Es ist eine gewisse Tragik für Landau, dass er sich von seinem ersten Eindruck hinreissen liess und in seiner Kritik mit Begriffen und Formulierungen arbeitete, die wir sonst an keiner Stelle bei ihm finden. Äusserungen solcher Art wurden von den misswollenden Zeit-

genossen,wie z.B.von Jacobsohn,als typisches Beispiel für das Unverständnis zitiert,mit dem die bürgerliche Berliner Presse den jungen Hauptmann angriff.Ribeiro nennt die Äusserungen Landaus "ausfällig und geschmacklos",(163) versagt ihm aber die Gerechtigkeit, auch die andere Seite seiner kritischen Haltung zu erwähnen.

> "Aus Rattenzahn und Molchzunge wird uns die Nahrung für die Bühne und ihre Gemeinde bereitet. Ihr wollt das Leben schildern, Ihr Poeten, und führt uns in einen Salon, in eine bürgerliche Stube? Pfui über Euch, Ihr Lügner! Als ob es in der Welt einen Salon gäbe, eine bürgerliche Stube. Der Misthaufen, der ist wahr und allein wahr, der ist die Welt, erschliesst uns den Stall und Ihr seid Schriftsteller!"

Mit diesen Worten machte Landau seiner Empörung über das neue Stück Luft. Aber schon in den nächsten Zeilen fing er sich wieder und bekannte, dass sich in der leider "unsauberen Verpackung, ein entschiedenes dichterisches Talent offenbart, ein Talent, das darum nicht minder vorhanden und der Pflege wert ist, weil es sich zunächst an unwürdigen Stoffen versucht." Wenn nicht dieses offenkundige Talent vorhanden wäre, so müsste sich der Kritiker von einer Besprechung des Stückes zurückziehen. So aber konnte er sich mit "ehrlich eingestandenem Abscheu gegen das Werk, jedoch mit ehrlich bekannter Achtung, fast hätten wir gesagt Bewunderung für das Talent" einer eingehenderen Kritik zuwenden. In der Besprechung kommt sinnfällig zur Anwendung, was Bertold Litzmann in seiner Vorlesung über Hauptmann sagte:

> "Mit den beliebten Schlagworten des Bildungsphilisters über das Ekelhafte, Widerwärtige des krassen Naturalismus, dessen Schilderung doch nicht Aufgabe der Kunst sein könne, kommt man bei Hauptmann nicht weg."(164)

Dieser Grundeinsicht verschloss sich auch Landau nicht. Wenn er auch anfangs versuchte, mit "Schlagworten" das Stück abzutun, so musste er doch noch in der gleichen Kritik einsehen, dass er auf diese Weise Hauptmann nicht gerecht wurde. Landau glaubte, das Stück in die epische Literatur einordnen zu können, und versuchte diese Behauptung dadurch zu stützen, dass sich in den "parenthetischen Bemerkungen des Buches, in denen sonst nur Vorschriften für Regie und Darstellung gegeben sind und in denen Herr Hauptmann z.B. vom Darsteller des Trunkenbolds Krause die Versinnlichung des Zustands verlangt, da Krause, 'wie immer als letzter Gast das Wirtshaus verlassen' habe," der epische Charakter der Hauptmannschen Dichtung verriete. Landau meinte, dass solche Anweisungen für den Darsteller das Gebiet der Dramatik verliessen und sich in die unmittelbare Nähe einer Erzählung begäben:

> "Eine dialogisierte Erzählung ist's, die hier auf die Bühne gebracht wurde. Eine Erzählung, die uns langweilen würde, wenn uns nicht die Widerwärtigkeit des Stoffes abstiesse."

Eine Erzählung aber bedarf nicht unbedingt der Handlung wie ein Drama. Die dramatische Aktion vermisste auch Frenzel in seiner Kritik:

> "Alle Unflätigkeiten mit denen es reich gesegnet ist, vermögen über den Mangel an Handlung und über die Gedankenleere nicht hinweg zu helfen. Von einem dramatischen Konflikt ist keine Rede, denn der Held sagt uns Guten Morgen! in dem Augenblick, wo der Konflikt in der Seele jedes Menschen aufspringen müsste." (NZ 21.10.89) (165)

Selbst Fontane, der das Stück gelesen und der "Freien Bühne"empfohlen hatte, musste zugeben, dass er sich beim Durchlesen geirrt hatte:

> "Und befrage ich mich, welchen Eindruck ich persönlich von den Szenen empfing, auf die ich, wenn ich sportsman wäre, gewettet hätte, so war es vorwiegend der der Langenweile."(166)

Auf die einzelnen Figuren eingehend, beschrieb Landau besonders Loth. Er charakterisierte ihn als einen "Weltverbesserer, der uns mit seinen Phrasen imponieren will", der aber in Wirklichkeit ein "öder Schwätzer" sei und letzten Endes das Publikum nur gelangweilt habe. Schlenther schreibt ähnlich von den Prinzipien Loths, die "gelegentlich sehr fleisch- und blutlos in ihrer dürren Blösse umherspuken."(167)

Landau war also nicht der Einzige, der Hauptmanns Erstlingswerk mit Skepsis gegenübertrat. Nur der vierte Akt erschien Landau der Beweis dafür, dass Hauptmann ein wahrer Dichter sei. Er bezeichnete diesen Akt als "die Perle des Stückes" und führte dann weiter aus, wovon er so angenehm überrascht war, trotz aller Widerwärtigkeiten:

> "Eine Liebesszene voller Reinheit und Sonnenglanz, in einem Gemisch von Lachen und Weinen, von Kindlichkeit und Rührung, in ihrer herrlichen Darstellung, die von einem verführerischen Zauber war."

Aber auch an anderen Stellen fand er immer wieder "in kleinen Zügen ein überraschendes Beobachtungs- und Schilderungs-Talent", das er ungeachtet des "unsauberen Terrains, das es sich ausgesucht, bei Leibe nicht aus dem Lande der Dichtung vertreiben" wollte.

Landaus Resumée war eine klare Absage an den krassen Naturalismus, dem Hauptmann in seinem Stück ausgiebig huldigte.

> "Der Realismus hat nun auch im Lampenlicht der Bühne gezeigt, dass er falsch ist, dass es nicht genügt, anwidernde Gegenstände zu diskutieren, von 'Quatsch', 'Muckschen' und 'Beschummeln' zu reden, um die blanke Lebenswahrheit zu treffen."(168)

Wie recht Landau mit seiner Behauptung hatte, zeigte die Entwicklung des modernen Dramas bis heute. Sein grosses Versagen aber offenbarte sich darin, dass er den Aufbruch, der sich durch diese Aufführung bekundete, nicht erkannt hat. Als Landau zwanzig Jahre später im "Lessing-Theater" das Stück wieder kritisierte, hatte sich sein Standpunkt

nur unwesentlich geändert. Er sah seine Ablehnung des Naturalismus bestätigt, denn "diesmal sah man das als eine Probe des überwundenen, von Hauptmann innerlich wie äusserlich überwundenen Naturalismus an." Landau stellte die Entwicklung fest, ohne dabei auf seine schon vor zwanzig Jahren geäusserten Ansichten hinzuweisen, was er nicht ohne Stolz hätte tun können. Was er damals bei dem jungen Hauptmann als die grössten Schwächen erkannt haben wollte, konnte er jetzt als die typischen Merkmale eines Anfängers hinstellen:

> "Die Unsicherheit in der Technik, die mitunter breiten Gespräche, die Sprache, die bald etwas Romanhaftes hat und bald sehr realistisch derb wird, diese Spuren der Lehrlingszeit nimmt man jetzt, vom gereiften Meister mit heiterem Verständnis als Spuren der ersten Entwicklungsphase hin."(169)

Schon an diesen ruhigen und gemässigten Sätzen lässt sich erkennen, in welchem Masse Landau seine stürmische Resistenz gegen Hauptmann aufgegeben hatte. Nach den verflossenen zwanzig Jahren war eine grundlegende Kritik an der Erscheinung Gerhart Hauptmanns nicht mehr denkbar. Es hat fast den Anschein, als belächle Landau selbst seine frühere Erregung über das Werk, und er war glücklich, dass der "erbarmungslose Realismus" sich als eine vorübergehende Zeiterscheinung entpuppt hatte, denn hierin sah er seine Voraussage bestätigt.

In seiner Kritik des Dramas "Das Friedensfest" suchte er seinen Lesern das Phänomen Hauptmann näherzubringen:

> "Wer das Streben will, der wird sich niemals über Irrtümer empören dürfen, die eben des Strebens natürliche Begleitung sind. Auf Irrwegen wandelt, wer das Heil der Kunst im Reiche des Abstossenden sucht und der das Forschen nach der Vererbung körperlicher Krankheiten für die nächste Aufgabe des Dramas hält. Aber wer natürliche Begabung mitbringt, der wird sich aus den Irrwegen herauswinden, und Gerhart Hauptmann, der einzige von der Freien Bühne eingeführte Autor, scheint doch wohl Talent zu haben."(170)

Landau hatte gegenüber dem zweiten Stück Hauptmanns nicht nur seine scharfen ersten Angriffe zurückgenommen, sondern darüber hinaus den ersten Schritt getan, dem jungen Dichter Anerkennung zu verschaffen. Das Stück selbst kritisierte er wieder scharf und nannte die "Familien-Katastrophe so langweilig, wie sie ungemütlich ist." Ausserdem stellte er die nahe Verwandtschaft mit Ibsen fest, besonders die Anlehnung an die "Gespenster". Auch Schlenther hatte diesen Eindruck: "Haben auf das Friedensfest ... Henrik Ibsens Gespenster eingewirkt, so stehen Einsame Menschen unter dem Einfluss von Ibsens Rosmersholm."(171)

Mit dem Stück "Einsame Menschen" hatte Hauptmann alle bei Landau noch bestehenden Bedenken überwunden. Freilich nahm Landau jetzt an, Hauptmann sei in die gewohnten Gleise der Dichter seiner Zeit einrangiert. Landau entdeckte den "Genremaler" in Hauptmann und gleich wurde das, was vorher so stark angefeindet wurde, ein Beweismittel für die "Stär-

ke der Dichtung, die in der wunderbar echten Lebensdarstellung liegt." Landau war nun in seinem Lob für den Dichter kaum mehr aufzuhalten: "Ein grosser Lebensbeobachter, ein echter Menschenforscher und Seelenschilderer ist er jedenfalls und ein Dichter nicht minder." Ein allgemeines Aufatmen der bürgerlichen Kritik lässt sich feststellen. Auch Karl Frenzel, den die beiden ersten Stücke Hauptmanns ähnlich schockiert hatten wie Landau, begann dem Dichter Hauptmann zuzustimmen, obwohl er dem Dramatiker, ähnlich wie Landau, sein Ja noch versagen musste. Frenzel sprach in seiner Kritik von dem "grossen Fortschritt in der Rücksicht auf das Publikum" und führte weiter aus: "Auch die Charakteristik der einzelnen Gestalten, die saubere und feine Kleinmalerei in den Szenen haben sich weiterentwikkelt und verdienen ein uneingeschränktes Lob." Im folgenden Satz gebrauchte Frenzel fast dieselben Worte wie Landau und sprach von der "Schilderung und Darstellung des Genrebildlichen".(172) Da sich Fontane, Schlenther und Julius Hart ohnehin für Hauptmann einsetzten, hatte dieser auf der ganzen Linie gewonnen; jedenfalls bezeichnete ihn kein Kritiker mehr als einen Dichter, der sich nur im Schmutz wohlfühle. Landau unterstützte nun auch die Hauptmannsche Dramaturgie, obwohl sie von den allgemeinen Regeln abwich. Darunter verstand er die ausführliche Schilderung der Zustände, durch die an sich die dramatische Handlung etwas in Verzug geriete.

> "Da wir aber bei dieser Art der dichterischen Ausführung nur gewinnen, so wollen wir uns bei dem Verstoss gegen die geltende Regel umso weniger aufhalten, als erstens der Künstler von je die Regel schuf und nicht umgekehrt die Regel den Künstler, und als zweitens nur die äussere Handlung über die Kleinmalerei vernachlässigt wird. Die überaus bewegte Innenhandlung, die treffliche Darstellung der Seelenwandlungen und Gemütskonflikte, lässt der Dichter nie ausser acht."

Es fällt leicht, aus dieser Besprechung herauszulesen,dass Hauptmann für Landau, was besagen will für die bürgerliche Presse oder besser noch für die "gebildeten" Kreise, gesellschaftsfähig geworden war. Es war ihm also viel schneller als Ibsen gelungen, allgemein anerkannt zu werden,und nicht nur das, er konnte offensichtlich auch allgemein verstanden werden. Dieses Verständnis blieb Ibsen, da ja seine Dramen kaum Lösungen aufweisen, fast in allen Fällen versagt. "Einsame Menschen" hatte, wie Landau betonte, einen wirklichen Schluss und endete nicht, wie die Dramen Ibsens, da, wo der eigentliche Konflikt angeblich erst begann. Landau erklärte sich sogar bereit, die schroffe Lösung anzuerkennen und als unumgänglich zu erklären: "Ein versöhnlicher Gartenlaubenschluss ist ja unmöglich, der schwächliche Vockerath muss untergehen im Kampfe."(173) Es zeigt sich, wie einfach es war, den Geschmack des bürgerlichen Publikums zu befriedigen. Mit einer Art von gemässigtem Naturalismus waren also auch die stärksten Gegner einverstanden.

Als 1893 die "Freie Bühne" das von der Zensur für öffentliche Aufführungen verbotene Stück "Die Weber" im "Neuen Theater" aufführte, geschah nichts von dem, was die Zensurbehörden vorher befürchtet hatten. Es entstand kein Aufruhr, und sogar die bürgerliche Presse war überwältigt von dem neuen Drama. Auf Grund seiner früheren Urteile hätte man von Landau mit einer Ablehnung rechnen können. Er zeigte sich aber lediglich überrascht von der neuen Form und versuchte,sie in seine Vorstellungen von der Dramaturgie einzuordnen:

> "Die Schauspielbühne gehörte bisher dem Drama: dem Trauerspiel, Schauspiel, Lustspiel, Schwank und der Posse, auf alle Fälle der Darstellung einer geschlossenen Handlung, welche, durch die Exposition zu einem Konflikte emporgeführt, von diesem wieder zur Lösung herniedergeleitet wird. Es bleibt abzuwarten, ob Gerhart Hauptmann Schule machen oder eine vereinzelte Erscheinung bleiben wird, jedenfalls ist er der erste, welcher die Bühne für andere Dichtungsformen erobert."

Landau dachte dabei an die"Charakterstudie", die Hauptmann im "Collegen Crampton" gezeichnet hatte, und bezeichnete die Form als eine Abweichung von der üblichen Dramaturgie. Das Stück "College Crampton" war, obwohl später geschrieben, dennoch früher aufgeführt worden. Nun kam mit den "Webern" abermals eine neue dramaturgische Form auf die Bühne. Landau nannte sie "ein breitangelegtes grosses Zustandsgemälde". Er erkannte mit sicherem Gefühl die neue Gestalt, die Hauptmann dem Drama gegeben hatte, und machte seine Leser auf dieses neuartige Phänomen aufmerksam."Das Stück hat keinen Helden. Das notleidende Webervolk ist dieser Held, jede der handelnden Personen ist nur ein Charakterzug dieses Helden." In dieser Deutung stimmte er mit Martersteig und Julius Hart überein. In der Formulierung war er sogar noch klarer. Martersteig schrieb: "... eine Volks- und Gewerbsgemeinschaft - löst den individuellen Helden ab."(174) Hart deutete die Figur des Helden abstrakter und schrieb: "Die Not ist die Heldin des Dramas."(175) Wie wir aus diesen kurzen Beispielen erkennen können, lag es Landau immer daran, schwer auszudrückende dramaturgische Probleme möglichst vereinfacht und leicht fassbar zu beschreiben. Als eine Antwort auf das Verbot der Zensurbehörden muss der Schlussatz der Kritik gewertet werden, in dem ganz klar zum Ausdruck kommt, dass alle Befürchtungen illusorisch waren.

> "Das charakteristische Merkmal des Weber-Aufstandes, das Fehlen jedes politischen Elements und jeder eigentlich revolutionären Regung, brachte die Darstellung klar zur Wirkung."(176)

Schlenther, der in seinem Hauptmann-Buch die ganze Vorgeschichte des Dramas darlegt, kommt zu dem ganz ähnlichen Schluss: "Der Dichter konnte den dramatischen Entwicklungsgang nicht in der sozialpolitischen Aktion finden ... Er fand ihn im menschlichen Schicksal."(177)

Sowohl Landau als auch Schlenther standen mit ihren Aussa-

gen im krassen Gegensatz zu der Meinung Bertold Litzmanns, der das Stück als eine einzige politische Anklage aufgefasst haben wollte:

> "Aus den Webern spricht zuerst nicht der Poet, sondern der Sozialpolitiker, sagen wir der Sozialdemokrat, der, das Herz übervoll von Entrüstung über die schamlose Ausbeutung des wehrlosen Arbeiters durch gewissenlose Kapitalisten, nun mit vor Zornestränen fast erstickter Stimme Anklage erhebt gegen das kapitalistische System."(178)

In Landau war eine ganz entschiedene Entwicklung und Wandlung gegenüber Hauptmann vorgegangen. Von der Ablehnung des krassen Naturalismus war er zu seinem Fürsprecher geworden. Es ist dies einfach aus der Tatsache zu erklären, dass in den "Webern" nicht mehr krankhafte oder ererbte Zustände gezeigt wurden, sondern die Not und das Aufbegehren armer Menschen, die allgemeines Mitleid hervorrufen konnten, da sich jeder mit geringer Anstrengung in ihre Lage versetzen konnte. Es hat sich also herausgestellt, dass es keine Phrasen waren, als Landau die "pathologischen" Dramen ablehnte und dagegen Konflikte und Leidenschaften gesunder Menschen forderte. Als in den "Webern" diese Art des Naturalismus erschien, stimmte er ohne Einschränkung zu.

Bei der Komödie "College Crampton" sah Landau eine "Falschmeldung" in der Gattungsbezeichnung.

> "Wir möchten dem Verfasser die Bezeichnung Charakterbild, oder eine ähnlich richtig charakterisierende, statt der fatalen Komödie vorschlagen, denn die Falschmeldung ist entschieden schädlich."

Landau wollte damit eine Irreführung des Publikums angreifen, das sich auf eine Komödie vorbereitet hatte und stattdessen ein "Charakterbild" vorgesetzt bekam. Auch Bab spricht bei diesem Stück Hauptmanns nicht von einer Komödie, sondern von einer "liebenswürdigen Charakterstudie". (179) Landau äusserte auch einige Bedenken gegen das Werk als Theaterstück überhaupt. Er ging bei dieser Kritik an Hauptmann sehr behutsam vor, um nicht als Paragraphenreiter zu erscheinen:

> "Dass College Crampton die Schöpfung eines echten Dichters, ein Kunstwerk ist, wird man wohl überall zugeben müssen, ob College Crampton ein Stück ist, das wird wahrscheinlich bezweifelt oder gar bestritten werden. Wohl nicht ganz mit Unrecht."(180)

Eine ganz ähnliche Auffassung vertrat auch Martersteig, wenn er schrieb, "das Artistische überwog das Dramatische bei weitem."(181) Landau schätzte demnach dieses vierte Werk Hauptmanns nicht gerade falsch ein, obwohl er verkannte, dass es sich doch, wenn auch in einem ungewöhnlichen Sinn, um eine Komödie handelte. Als er 1899 das Stück im "Deutschen Theater" in einer Neuinszenierung sah, stellte er eine, nach seiner Meinung, entschiedene Verfälschung des Gehalts durch den Schauspieler Engels fest, der die Rolle des Crampton spielte. Ein Auszug aus der Kritik

zeigt, mit welchen Nuancierungen der Kritiker arbeitete und wie fein sein Augenmerk auf jede Einzelheit der Darstellung gerichtet war:

> "Er (Crampton) spricht von Aufträgen, mit denen man ihn überschüttet. 'Da soll ich einen Saal in Görlitz ausmalen ... Man verfolgt mich!' Der Sinn des Wortes ist klar. Man verfolgt mich mit Bestellungen. So hat Engels das Wort auch früher aufgefasst und gesprochen. Jetzt hat er sich leider eine neue Nuance zurechtgelegt. 'Man verfolgt mich!'schreit er nach einer Pause heftig und eilt in die Ecke. Sehr ängstlich sieht er sich um. Furchtsam späht und horcht er, sucht er da und dort."

Landau greift einen Satz heraus und zeichnet kurz die Szene nach. Er besinnt sich genau auf die frühere Darstellung und zeigt uns den neuen bemerkenswerten Gegensatz. Er stellt aber diese neue Auffassung nicht nur fest, sondern zieht Folgerungen daraus.

> "Eine Verfolgungswahn-Szene also! Wo ist im Stück ein Anhalt dazu? Und wie sollen wir noch Interesse für Crampton haben, wenn er einfach ins Irrenhaus gehört? ... Um eines schauspielerischen Effektes Willen wird so leicht ein dichterisches Kunstwerk ins Herz getroffen."(182)

Landau fand in dem Stück keine Anhaltspunkte für eine solche Interpretation, und auch Schlenther sprach einmal nur von "Spuren des Verfolgungswahns".(183) Besagter schauspielerischer Effekt traf aber nicht nur das Schauspiel ins Herz, das war sicherlich zu verschmerzen, er hatte vielmehr Landaus empfindlichste Stelle getroffen. Der Maler, dem er den "Suff" verziehen hatte, durfte nicht auch noch geisteskrank sein. Die alte Wunde war hier angerührt und brach unvermindert heftig auf. In der Darstellung Bassermanns, den Landau 1907 in der Hauptrolle des Stücks sah, war von dieser Deutung nicht mehr die Rede. Bei dieser neuen Aufführung kam es ihm wohl erst richtig zum Bewusstsein, welcher Typus des Helden hier von Hauptmann geschaffen war, jedenfalls sprach er es zum ersten Mal deutlich aus:

> "Man empfand es gestern zuweilen lebhafter als sonst, dass College Crampton zu den Hauptmannschen Stücken gehört, deren 'Helden' keine Helden sind, zu den Tragikomödien der Schwäche und des Schwankens. Diese Absicht des Verfassers liess uns Bassermanns Darstellung des komplizierten Helden recht empfinden."(184)

Es lässt sich auf Grund der zitierten Auszüge ohne weiteres wieder eine Entwicklung in den Landauschen Besprechungen feststellen, die gehaltvoller wurden, auf wichtige Fragen des Dramas hinwiesen und die Leser darüber aufklärten.

Die Diebskomödie "Der Biberpelz" wurde von Landau fast gar nicht kritisiert. Er begnügte sich mit einer ausführlichen Erzählung des Inhalts, und lediglich die Bezeichnung Ko-

mödie hielt er wiederum für falsch. Diesmal schlug er vor, dass das Stück besser als "Satire"(185) gekennzeichnet würde. Er bemerkte weiter, dass sich im "Biberpelz" kein wesentlicher Fortschritt in der dichterischen Kraft Hauptmanns geoffenbart habe.

Bei "Hannele Matterns Himmelfahrt", dem unter diesem Titel uraufgeführten Traumspiel von Hauptmann, stellte Landau nur eine neue Form der Bühnendichtung fest. Es bleibt kaum verborgen, dass er diesen neuen Formen ein wenig hilflos gegenüberstand. Da sich aber Hauptmann in seiner Bedeutung mittlerweile schon so gefestigt hatte, verzichtete er auf eine ablehnende Kritik und schrieb nur allgemein, dass die Bühne der fruchtbarste Boden für alle Dichtungsgattungen sei, "soweit sie sich äusserlich in eine Art szenisches Gewand hüllen können". Er stellte weiter fest, dass bis jetzt die alten Gesetze der Bühne noch nicht abgeschafft seien:

> "Bewiesen ist nur, was im Grunde längst bekannt war, und nie angezweifelt wurde, dass ein neues Talent stärker sein kann, als der alte Theaterbrauch, dass man sich den geltenden Regeln nicht zu unterwerfen braucht und die Bühne seinen Zwecken dienstbar machen kann, wenn man die Kraft dazu hat."(186)

Die Kritik erschöpfte sich in einer Würdigung des Hauptmannschen Dichter-Genies, das durch seine Theaterwirksamkeit, in diesem Fall war sie "ergreifend", sich selbst bestätigte.

"Florian Geyer" erkannte Landau zwar als Dichtung an, lehnte das Werk aber als Drama ab. In leicht spöttischem Ton charakterisierte er das Stück und seinen Verfasser:

> "Eine realistisch echte Darstellung der Bauernkriegszeiten liess sich Hauptmann denn auch angelegen sein, nur nicht in gleichem Masse die Gestaltung eines geschlossenen einheitlichen Dramas."(187)

Das war Landaus Stück-Kommentar nach der Uraufführung. Auf den Bericht der Vorgänge im Publikum komme ich in einem anderen Kapitel zurück. Als das Stück nach fast neun Jahren wieder aufgeführt wurde, dieses Mal aber nicht zu einem Skandal, sondern zu einem Publikumserfolg wurde, schrieb Landau trocken: "Über das umgearbeitete Werk auch ihr Urteil umzuarbeiten hat die Kritik keinen Anlass." Er machte abermals eine Bestandsaufnahme des Stückes, in der er die Hauptsache, die zu einem wirklichen Drama gehöre, vermisste: die fesselnde Handlung und die Hauptfigur.

> "Szenen, Szenen und wieder Szenen! Kein einheitliches Drama! Ein Gewimmel von episodischen Figuren, keine voll ausgeführten Charaktere!"(188)

Ähnlich urteilte Julius Hart schon nach der Uraufführung. Das Stück sei eine "rohe Zusammenstellung äusserer Geschehnisse, von Worten und Tiraden, von Schwertgerassel und Harnischklingen."(189) In einem klaren Urteil stellte Landau endlich fest, dass durch dieses Stück die naturalistische Dramaturgie sich selbst aufhob und absurd wurde.

Bei dem Märchen-Drama "Die versunkene Glocke" erkannte Landau ganz richtig die Rückkehr zur Tradition. Wären auch noch einige Züge des Naturalismus übriggeblieben, so sei allein schon die Sprache ein Symbol für die Umkehr Hauptmanns. Weiter bemerkte er auch, dass Hauptmann in diesem Stück mehr von seiner "Persönlichkeit" in das Werk gelegt habe, als in allen früheren. Den ganzen dramaturgischen Aufbau kritisierte er scharf und negativ, weil wieder,ähnlich wie im "Florian Geyer", keine Einheit entstanden sei. "Der erste Akt ist dramatisierter Böcklin.", stellte er, in diesem Falle mit Schlenther genau übereinstimmend,(190) fest. "Der zweite Akt ist ein realistisches Lebensbild." Einzig der dritte Akt sei "spannend und berauscht durch den Glanz seiner Sprache," während sich im vierten Akt schon "eine Ermüdung" einstelle und endlich der letzte Akt "schleppend, mehr nach Berechnung, als nach Notwendigkeit" aussehe, um einen "brauchbaren Abschluss"(191) zu finden. Landau war, obwohl schnell zu einem Verehrer, doch nicht zu einem kritiklosen Hauptmannbewunderer geworden. Wir erhalten hierdurch einen Beweis für die Unbestechlichkeit seiner kritischen Wertungen.

Ebenso lehnte er aus dramaturgischen Gründen die Komödie "Schluck und Jau" ab. "Es ist immer nur derselbe Spass, der variiert wird," so lautete sein Urteil, und eine "so dürftige Handlung hält das Interesse nicht durch alle fünf Akte lebendig,"(192) fügte er hinzu.

Auch "Michael Kramer" griff Landau an. Wieder gestand er Hauptmann zu, dass er als Dichter die Freiheit habe, "die ausgetretenen Pfade der Dramaturgie zu verlassen", sinnvoll sei aber diese Abwendung vom Herkömmlichen nur, "wenn die neuen Wege zum Ziel führen".(193) Die Frage, die er in seiner Besprechung wieder stellte, ob Hauptmann das Ziel erreicht und wirklich ein neues grosses Drama geschaffen habe, verneinte Landau, mit der Begründung, für ein Theaterstück sei "Michael Kramer" zu uneinheitlich und zerrissen.

Erst den "Armen Heinrich" liess Landau, zwar nicht als Drama, aber doch als Dichtung, unangefochten. Mit überschwenglichen Worten lobte er Hauptmann und schrieb:

> "Den einfachen Stoff hat aber hier die Wunderlampe eines dichterischen Genies erhellt. Was der Aufgabe nach ein Mysterium im Sinne einer alten Dramaturgie hätte werden müssen, ist zu einer Art erleuchtender Offenbarung erhoben."(194)

Wir erkennen aus solchen Äusserungen, dass Landau sich kaum noch auf eine kritische Wertung der Probleme des Sujets einliess, sich mit der Form abfand und nur noch die Dichtung würdigte. Da ausser rein formalen keine ideellen Angriffspunkte vorhanden waren, konnte er sich mit einer solchen Besprechung unter dem Gesichtspunkt der Kritik des Dramas begnügen.

In "Rose Bernd" sah er einen neuen Höhepunkt Hauptmannscher Dichtkunst. Obwohl "mitunter ermüdend viel gesprochen" werde, erkannte er, dass es sich hierbei um das bisher

packendste Drama Hauptmanns handelte. Seine Anerkennung gipfelte in dem Satz:

> "Hinter diesen schmutzigen Bauernkitteln stecken, was wir hinter den Rüstungen der grossen Haupt- und Staatsaktionen auf der Bühne nur sehr selten finden: Menschen!"(195)

Kritiken an den Dramen, die Hauptmann zwischen der Entstehung von "Rose Bernd" und "Griselda" geschrieben hat, sind für diese Arbeit nicht von Belang gewesen, da Landau in ihnen nichts Wesentliches, was zur Charakterisierung seiner Kritiker-Persönlichkeit beitragen könnte, ausgesagt hat.

Erst an "Griselda" bewies Landau wieder sein Können. Mit anschaulichen Worten schilderte er die Stillosigkeit der Sprache und die Ungleichmässigkeit, mit der das ganze Werk gestaltet ist.

> "Am absonderlichsten ist der plötzliche Wechsel in der Tonart. Ist die Sprache erst kernhaft, an farbensatten, aus der Natur strömenden Bildern reich, so wird sie später stellenweise banal. Die Gräfin Griselda setzt dem Oheim und Probst ihre Beziehungen zum Gatten auseinander, ganz im Tone einer Modedame aus Berlin W., die in Scheidungsangelegenheiten ihren Justizrat aufsucht. Verschlungene, schwer sprechbare Briefstellersätze schleichen sich ein, Wendungen, die nach modernen Provinz-Feuilletons schmekken."

Landau ging noch weiter in seiner Kritik an der Sprache Hauptmanns, indem er einige der schwer sprechbaren Sätze Hauptmanns wörtlich zitierte. So folgte er einem kritischen Prinzip, in dem er genau definierte und darlegte, was er angriff. Er beschränkte sich also keineswegs auf Andeutungen, sondern brachte seinen Lesern anschauliches Material zu Gesicht. Ausserdem glaubte er, nach einem kraftvollen Anfang eine Ermattung Hauptmanns gegen Ende des Stückes feststellen zu können. "Daher mag es auch kommen, dass gewisse vielversprechende Ansätze ins Leere sich verirren, und dass als beabsichtigtes Rätsel erscheinen kann, was bloss zu schwache Andeutung geblieben ist."(196) Wie wir sehen, schreckte Landau keineswegs davor zurück, den inzwischen allgemein anerkannten Gerhart Hauptmann scharf anzugreifen, eine Tatsache, die abermals für seine unbestechliche kritische Haltung zeugt.

Landaus letzte Hauptmannkritik behandelte die "Ratten". Obwohl er fälschlich annahm, dass Hauptmann in diesem Stück "immer in Verteidigungsstellung ist, immer Einwände ahnt und abwehrt", erkannte er doch die grosse Bedeutung des Stückes. Diese Erkenntnis spiegelt sich in der Deutung des Satzes, den Erich Spitta ausspricht: "... tragische Heldin kann jede Scheuerfrau aus der Mulackgasse sein." Landau sprach in seiner Kritik ein gewichtiges Wort, in dem sich das letzte grosse Eingeständnis verbarg, vor dem er immer noch zurückgeschreckt war. Hier in seiner letzten Hauptmannkritik sprach er es ganz klar aus: "Eine Art Scheuerfrau aus der Mulackgasse ist eine tragische Heldin." (197)

Erst in diesem Satz erkannte Landau ganz die dichterische Gestaltungskraft Hauptmanns an.(198)

Rückblickend auf die kurze Zusammenfassung des Landauschen Hauptmannbildes können wir feststellen, dass nach einer anfänglichen tiefen Abneigung, die aber ausschliesslich gegen den Stoff der Dramen gerichtet war, sich Landau zu einem Hauptmann-Verehrer entwickelte. Das Misstrauen gegen die Sujets war in dem Moment überwunden, als sich keine Verwandtschaften zu Ibsenschen Dramen und Stoffen mehr feststellen liessen.Seine Hochschätzung des Dichters verleitete ihn aber niemals dazu, an die Dramen einen bewusst wohlwollenden Massstab anzulegen. Unermüdlich wies Landau bei jeder Uraufführung auf die verschiedenen schwachen Punkte hin. Ähnlich wie bei seiner Kritik an Ibsen legte er immer wieder seinen eigenen kritischen Massstab an und liess sich nie von der allgemeinen Ansicht über den Dramatiker leiten. So war er auch einer der ersten Kritiker, der schon bei "Vor Sonnenaufgang" die epische Ader in Hauptmanns Dichtung spürte. Die Zeit hat Landau gerade in dieser Richtung Recht gegeben.

Tolstoi

Da die Ausgabe des BBC vom Januar 1890, in dem "Die Macht der Finsternis" wahrscheinlich von Landau kritisiert wurde, nicht mehr vorhanden ist, können wir uns hier nur mit der Besprechung einer späteren Aufführung befassen. Als im November 1900 im "Deutschen Theater" das Stück wieder aufgeführt wurde, waren die Kämpfe um den Naturalismus schon ausgefochten, und es zeichnete sich eine abgeklärtere Anschauung ab. Tolstoi, den Landau als das "Vorbild der Naturalisten" bezeichnete, galt als der "innerlich tief ergriffene, begeisterte Apostel".(199) Landau versuchte, den Unterschied zwischen Tolstoi und den deutschen Naturalisten zu beschreiben, und betonte dabei als besonders kennzeichnend die Stellen, die ihn bei dem krassen Naturalismus des frühen Hauptmann am meisten abgestossen hatten.

> "Es ist nicht die mit Rücksichtslosigkeit kokettierende Technik des realistischen Dichters, es ist der heilige Eifer des Predigers, des anklagenden Propheten, wenn Tolstoi uns im Trauerspiel des Dorf-Don Juans Nikita so viel ländliche Verderbtheit, in all diesem Schmutz aber den natürlichen Zug der Menschenseele zum Licht und die befreiende Kraft der Wahrheit, die Wohltat des erlösenden Schuldbekenntnisses zeigt."

Die positive Lösung des Dramas war das, was Landau Tolstoi so hochschätzen liess. Hier hatte sich gezeigt, dass nicht alle Helden des naturalistischen Dramas durch Selbstmord enden mussten. Es gab auch die Lösung der geläuterten Seele, die sich erhob, "durch die befreiende Macht der Wahrheit". Um dieser Lösung willen liess Landau "all diesen Schmutz"(200) um so lieber gelten, als durch den starken

Kontrast der Pessimismus des übrigen Naturalismus Lügen gestraft wurde. Das harte realistische Drama lehnte Landau niemals unbegründet ab, er kämpfte immer nur gegen den darin zu Worte kommenden Nihilismus, der als Lösung das Chaos oder den Tod aufwies.

Björnson

Von den verschiedenen Kritiken an Björnsonschen Stücken, wie "Maria von Schottland" oder "Laboremus", verdient einzig die Besprechung von "Über unsere Kraft" erwähnt zu werden. Landau erkannte bei diesem Stück genau die Absichten des Dichters und stellte sie auch in seiner Kritik dar. Die abenteuerliche Phantasie, die in dem Stück zum Ausdruck kommt und die dann am Schluss moralisierend und symbolhaft wird, ist der dramaturgische Grundzug des Dramas. Landau gab zuerst seinem Erstaunen Ausdruck: "So ungeheure, kühn zu schwindelnder Höhe gesteigerte Gewaltmittel der Bühnenwirkung sind noch nie und nirgends auf der Szene vereint gewesen." Diese "Gewaltmittel" seien aber durchaus nicht aufgesetzt, sondern ergäben sich aus dem Stoff, den "ein echter Dichter" nur durch dergleichen Mittel erfolgreich dramatisch ausgestalten könne. Dass die Lösung der religiösen "Zweifelsfragen" keine wirklichen Lösungen sein könnten, wäre, so meinte Landau, auch dem Verfasser klar. Ausserdem sei eine "endgültige dramatische Lösung der sozialen Frage" gar nicht angestrebt. den "lyrisch-idyllisch-symbolistischen Schlussakt" sah Landau rein dramaturgisch als ein Mittel an, die Zuschauerschaft nicht mit dem "niederschmetternden Eindruck der Dynamit-Explosion" entlassen zu müssen. Das Publikum sollte "beruhigt, erhoben und melodramatisch versöhnt werden". Wie auch in den anderen Akten machte Landau darauf aufmerksam, dass die angedeuteten "sozialen Heilmittelchen" in diesem letzten Akt keineswegs "ernst zu nehmen"(201) seien. Trotz dieser leicht ironischen Bemerkungen lässt Landau keinen Zweifel daran aufkommen, dass in diesem Werk Björnsons grosse religiöse und soziale Fragen auf eine sehr ernste Weise behandelt seien. Die dramatische Gestaltung dieser Fragen sei dem Dichter vollauf gelungen und habe sein grosses Theatertalent abermals sichtbar gemacht. Es ist verständlich,dass Landau die einfachere Seelenlage Björnsons mehr zusagte als Ibsen, der immer wieder neue Rätsel aufgab und sie nicht löste. Auch alle anderen Stücke Björnsons besprach Landau durchaus positiv.

Strindberg

Im Urteil über August Strindberg lässt sich deutlich die kritische Tendenz Landaus ablesen. Jeder Schriftsteller und Verfasser eines Stückes, der auch nur die geringste Chance hatte, mehr als ein "Tagesdichter" zu sein, wurde

von Landau lebhaft unterstützt und befürwortet. Wir wissen, dass er als Theaterkritiker ausschliesslich für seine Leser schrieb und nur in den seltensten Fällen literar-historische Ansichten äusserte, die über den Tagesjournalismus hinausgingen. So wird es verständlich, dass er an die Stükke Strindbergs seinen klaren kritischen Massstab anlegte und den "jungen Dichter" mit einem leise spöttischen Unterton besprach.

"Der Vater" wurde in der "Freien Bühne" aufgeführt, und Landau kritisierte den neuen Autor positiv. Er glaubte zwar in dem Stück, "das in dem kühnen Aufbau mancher Szene, in der Ausgestaltung der Charaktere überall das starke Talent verrät", auch einige "Reminiszenzen, bewusste und unbewusste" erkennen zu können, was aber nichts daran ändern konnte, dass sich hier ein neuer "Dichter" anmeldete. Mit den Reminiszenzen spielte er auf die "wörtlich abgeschriebene Rede des Shylock über die Gleichheit aller Menschen", die aber gestrichen war, und auf eine gewisse Ähnlichkeit mit Artur Fitgers "Von Gottes Gnaden" in der Sterbeszene an. Sie liessen Landau in einen ironischen Ton verfallen, als er seinen Gesamteindruck zum Ausdruck brachte: "Strindberg ist ein starkes Talent, trotzdem er Naturalist ist, er ist ein Dichter, obwohl er der Verfasser des 'Vater' ist." Wir erkennen in Landaus Ausdrucksweise die starken Ressentiments, die er im Jahre 1890 noch gegen den bis dahin praktizierten Naturalismus hegte. Seine Fürsprache erhielt Strindberg aber, weil er sich nicht wie Holz oder Hauptmann mit seiner Dichtung im Schmutz bewegte und trotzdem die Wahrheit aussprach. "Er besitzt die Kraft, das Wahre zu erfassen und darzustellen, nicht bloss das Widerwärtige, das der zelotische Realismus wahr nennt, bloss weil es widerwärtig ist."(202) Hierin liegt die grosse Anerkennung Landaus für den Naturalisten, der Strindberg in seinen ersten Stücken ja noch war.

Bei einer Aufführung von "Comtesse Julia" (unter diesem Titel wurde das Stück 1892 aufgeführt) sprach Landau von dem "nicht geringen Schreck auch bei den Freunden der modernen Richtung und Dichtung", die das "naturalistische Trauerspiel" bei seiner Erstaufführung, die er nicht kritisiert hatte, erregt habe. An dieser Aufführung aber könne man feststellen, dass es sich bei dem Stück um eine "echte Dichtung" handle, und Strindberg ohne Zweifel ein "moderner Dichter" sei. Wieder bringt er die Anerkennung des "wahren"Naturalismus zum Ausdruck, wenn er die "Fülle wahren Lebens und die erstaunliche Summe echter Seelenvorgänge" lobend beschreibt. Die dramaturgische Könnerschaft Strindbergs erwiese sich durch den lückenlosen und gut motivierten Aufbau einer "einfachen Handlung", die nicht mit komplizierten Vorgängen und rätselhaften Motivierungen überladen sei. Die erstaunlichste Begabung des neuen Dichters sah er darin, dass Strindberg trotz seiner Tendenzen "nirgends verletzend" auf die Zuschauer wirkte, wie dies doch fast alle anderen Naturalisten taten. "So peinlich der Vorwurf auch ist, stets haben wir das Bewusstsein: es ist künstlerischer Ernst, der ihn konstruierte und nicht Frivolität."(203) Es fällt leicht, aus der Be-

tonung des künstlerischen Ernstes eine Spitze gegen zeitgenössische Schriftsteller herauszulesen, die dergleichen Themen eben mit mehr Frivolität behandelten. Landau dachte wahrscheinlich daran, wie der Stoff wohl bei dem jüngeren Dumas oder Sardou behandelt worden wäre. In der Anerkennung und Befürwortung eines Dichters, der mit "Fräulein Julie" gewiss kein Drama für "höhere Töchter" geschaffen hatte, beweist sich abermals der unorthodoxe Massstab, den Landau auch in moralischer Hinsicht anlegen konnte. Er erkannte als Kritiker ganz genau die Quelle, aus der ein Drama gespeist wurde, und konnte sehr wohl einen Dichter von einem mit der Pikanterie solcher Sujets Geschäfte machenden Autor unterscheiden.

Sudermann

Die Sichtung der Kritiken, die Landau über Hermann Sudermann geschrieben hat, ergibt ein erfreuliches Resultat. Er betrachtete Sudermann in fast allen Stücken, deren Erstaufführungen er sah, von der "Ehre" bis zu "Sturmgeselle Sokrates" niemals als grossen Dichter, wie es mit Ausnahme weniger Kritiker, darunter Kerr und Bab, fast alle taten, sondern stufte ihn von Anfang an richtig ein. Sudermann galt ihm als einer der begabtesten Schüler der französischen Konversationsdramatiker, der, der Zeitbewegung entsprechend, seine Stücke mit einigen naturalistischen Effekten ausstattete und damit die grössten Publikumserfolge seiner Zeit erzielte. In einer Kritik an dem Einakter-Zyklus "Vorituri" umriss Landau seine Meinung von dem 1896 schon voll anerkannten Sudermann in einem Satz:

> "Sudermann ist der nervöseste, modernste unserer neueren Dramatiker - sofern man unter modern den frischesten Zusammenhang mit der Zeitströmung und und nicht den mit einer literarischen Schule versteht - Sudermann ist der Schilderer des Grossstadt-Sodom."(204)

Landau spricht von dem "Dramatiker" und dem "Schilderer", klammert ihn aber ganz bewusst aus einer "literarischen Schule" aus. In keiner Kritik ist von dem "Dichter" Sudermann die Rede, wo hingegen Hauptmann schon bei "Vor Sonnenaufgang" von Landau als Dichter bezeichnet wurde.

Bei "Sodoms Ende" sprach Landau von der auffälligen Nähe zur "alten Komödientradition", die sich in "Stoff und Bau des Dramas"(205) zeigte. Er war also in seiner Kritik am Drama Sudermanns nicht in den gleichen Fehler verfallen wie weite Kreise der literarischen Kritik, unter anderen auch der Literatur-Professor Bertold Litzmann, der in seiner Vorlesung betonte, dass der "Dichter" Sudermann ein Recht darauf habe, "nicht mit den Modeschriftstellern des Tages über einen Kamm geschoren zu werden." Bei Landau kam die Bezeichnung "Dichter" nicht auf, für ihn war Sudermann ein guter Dramatiker, der einige Fragen der Zeit,

die in der Luft lagen, auf seine geschickte Weise aufgriff, dramatisierte und damit den Theatern zu einer Finanz-Quelle wurde. In seiner Besprechung von Sudermanns Erstlingswerk "Ehre", sprach ihm Landau zwar einiges realistisches Talent zu, das aber nicht verbergen könne, dass das "Stück viele Merkmale der Anfängerschaft trägt". Als einen "argen technischen Fehler" bezeichnete Landau die Tatsache, dass das Stück so gebaut sei, dass es nach einem Höhepunkt am Ende des ersten Akts immer mehr abfällt. Die übrigen Akte, besonders der dritte, hätten nicht die Kraft, aus sich heraus die Spannung aufrecht zu erhalten. "Diese umgekehrte Steigerung ist gefährlich, sie kann tödlich sein,"(207) bemerkte Landau am Schluss seiner Ausführung. Er verband aber diese Feststellung gleichzeitig mit dem Hinweis auf das Faktum des Erstlingswerks und sprach seine Hoffnung aus, dass der Autor aus dieser Erfahrung lernen möge. Litzmann stellte eine ähnliche "Enttäuschung am Schluss" fest, kam aber zu einem anderen Resultat als der mehr vom Theaterstandpunkt urteilende Landau.

> "Trotz all dieser Bedenken, trotz dieser Enttäuschung am Schluss, konnte für uns bereits angesichts der 'Ehre' kein Zweifel darüber bestehen, dass in Hermann Sudermann ein für die Behandlung der aus dem Leben unserer Tage, unserer Gesellschaft hervorwachsenden Konflikte ein Dramatiker von ungewöhnlicher Begabung erstanden ist."(208)

In seinem Urteil über "Sodoms Ende" drückte sich Landau betont nüchtern aus, offensichtlich, um die allzu hohen Erwartungen zu dämpfen.

> "Das Stück kam, wie gesagt und - man denke!! - es war ein einfaches, interessantes Schauspiel, ein Bühnenwerk, wie man es oft gesehen, mit Szenen, Akten, Dialogen und kein Fabelwesen überraschender Art." (209)

Er verwies auch hier den Autor in seine Grenzen. Das in Gedankenstriche eingeklammerte "man denke!!" war eine ironische Anspielung auf die literarische Schule der Zeit, mit Arno Holz an der Spitze, und enthielt gleichzeitig eine Genugtuung darüber, dass ein junger Schriftsteller es fertiggebracht hatte, ein "einfaches Theaterstück" zu schreiben, ein Schauspiel, das gut genug war für den täglichen Theaterbedarf.

Litzmann bemerkte zu "Heimat", dem nächsten Stück Sudermanns, dass der Dichter hiermit "einen ungeheuren Schritt vorwärts"(210) getan habe, während Landau mehr als an den bisherigen Stücken auszusetzen hatte. Wieder sprach er von der überaus "fesselnden Exposition" im ersten Akt, dann aber folge der "etwas leere und zwecklose zweite Akt". Im dritten Akt bemängelte er die Stillosigkeit, mit der sich der Autor behelfen musste. "Die Spannung einiger guter Szenen im dritten Akt half auch einigen possenhaften, aus dem Stil des Werkes fallenden, über die Runden." Der letzte Akt endlich wurde von Landau ganz negativ beurteilt, und er empfahl dem Regisseur den "Blaustift als das wichtigste Regie-Material - warum man ihn hier nur gar so sehr

geschont hat!" Er begründete sein Urteil mit der Unentschlossenheit Sudermanns, diesen Akt zu Ende zu führen,ein folgenschwerer Fehler, durch den sich fatale Langeweile eingestellt habe.

> "Der letzte Akt will und kann kein Ende nehmen, bloss weil der Verfasser schwankt und nicht recht weiss, wie er die Handlung weiterführen soll. Sudermann greift da sogar zu den veraltetsten Komödienmitteln. Er muss das Bild der verstorbenen Mutter beschwören lassen und allerlei verbrauchte Roman-Rezepte zu Hilfe rufen."

Den Erfolg des Abends rettete dann nur "eine kräftige Rede der Magda", die, allerdings etwas früher gehalten, dem Stück mehr genützt hätte. Trotz all dieser Einschränkungen war der Abend ein grosser Erfolg, der aber weniger dem Autor als vielmehr den Darstellern galt. Bei dieser Gelegenheit sprach er auch unumwunden seine Meinung aus, die bis heute nichts von ihrer Allgemeingültigkeit verloren hat:

> "Das Werk bietet den Darstellern der lockenden Aufgaben viele, und das wird wahrscheinlich mehr als einmal zur Quelle des Erfolges für das Werk werden, dessen Wertschätzung vielleicht weniger in der Literaturgeschichte als in den Kassenbüchern der Direktion zum Ausdruck kommen wird."(211)

Der Hinweis auf die guten Rollen findet sich auch in der Theatergeschichte Hans Knudsens, der in einem Satz die Theatersituation, besonders auf Sudermann bezogen, charakterisierte: "Das Theaterwerk Sudermanns war eine damals ansonsten ernstgenommene Theatermache (mit allerdings dankbarsten, sehr begehrten Rollen)."(212)

Zu "Johannisfeuer" machte Landau bedauernd die Feststellung, dass "Stellung und Autorität Sudermanns stark genug ist, um die Streichversuche des Regisseurs abzuwehren". Diese Machtstellung des Autors aber gereiche dem Stück zum Nachteil, denn "die allzu breiten Reden wären sonst dem Rotstift zum Opfer gefallen und das Publikum wäre dann im Schlussakt nicht so sehr unruhig und ungeduldig geworden."(213) Selbst bei diesem Werk Sudermanns, das heute noch in einer guten Bearbeitung spielbar wäre, (Jürgen Fehling inszenierte das Stück 1943 im "Berliner Staatstheater" mit grossem Erfolg) machte Landau Einschränkungen, die sich weniger auf den Inhalt als auf die zu breit geratene Form bezogen. In der Kritik an dem Einakter-Zyklus "Morituri" sprach Landau nur einige, anfangs schon erwähnte, allgemeine Wertungen aus, beschäftigte sich aber sonst in seiner Kritik nicht eingehender damit.

In "Die drei Reiherfedern" entdeckte Landau die Benutzung vielerlei "Mären und Sagen", zerfliessende Gestalten, die "im Verschwimmen andere Züge annehmen". Er fand Anlehnung an Lohengrin, die Nibelungen, Jason, Medea, Siegfried, "Die Braut von Messina" und auch an die "Versunkene Glocke". Er stellte zwar ausdrücklich der Schriftstellerphantasie "Vorstellungen aus unserem Ideenkreise" völlig frei, wenn sie zu gutem Zwecke und zu "Menschen" verarbeitet seien.

Bei Sudermann jedoch war dies nicht der Fall:

> "Es sind nicht Menschen, sondern meist Schicksalspuppen und Märchentypen, die hier aufmarschieren,und unsere Teilnahme bleibt unberührt, einige starke und dramatische, aber auch theatralische Momente im wirksamen vierten Akt ausgenommen."(214)

Landau kennzeichnete die Schablonenhaftigkeit der Sudermannschen Figuren, die zwar theatralisch von einiger Wirksamkeit sein konnten, in seiner Besprechung, und sprach auf diese Weise seine abfällige Ansicht über den Autor deutlich aus.

Bei "Es lebe das Leben" charakterisierte Landau Sudermann abermals als einen Schriftsteller, der mit gutem "theatralischen Instinkt, aber nicht aus dichterischem Empfinden" schreibe. Er legte die dramaturgische Technik des Autors bloss, indem er schrieb: "Die Wirkungen sind berechnet und nicht die notwendigen, aber zufälligen Folgen der logischen Entwicklung einer Handlung." Auch den Dialog griff Landau an, der "diesmal weit mehr als sonst bei Sudermann auch etwas rein Feuilletonistisches, Tintenfass-Esprit" habe. Wieder wurde gegen Schluss das Interesse des bis dahin in Spannung gehaltenen Publikums durch "mancherlei Längen und lyrische Ergüsse" gelockert. Allerdings sprach er Sudermann eine gute "Portraitierkunst" bei "Episodenfiguren" nicht ab, und er rechnete einige "Charakterbilder"(215) sogar zu den besten Leistungen seiner Zeit. Diese positiven Randbemerkungen verhehlen aber nicht, dass Landau Sudermann nur in seinen Grenzen anerkannte, als den mittelmässig-guten Gebrauchsstück-Fabrikanten, der er war. Auch in seiner letzten Kritik an Sudermann kam Landau wieder zu einer sehr einschränkenden Wertung der Fähigkeiten des Autors. In der Komödie "Sturmgeselle Sokrates" habe sich Sudermann von "dem Streben nach satirischer Wirkung zu weit führen lassen". Immer wieder kam Landau bei seinen Besprechungen über Sudermann zu dem gleichen Schluss, in dem er Sudermann zwar bescheinigte, dass er einen meist glänzenden Dialog schreibe und auch ein Meister der dramatischen Form sei, "aber er wird leicht zum Opfer der Wirkungen, die er so überfein berechnet."(216)

Wir können am Ende der Betrachtung der Landauschen Sudermannkritik konstatieren, dass er die Notwendigkeit eines Stückeschreibers, wie Sudermann es war, grundsätzlich und freudig bejahte, da das Theater ja ohne diese Kost kaum bestehen kann. Von Anfang an aber betonte er, dass Sudermann über diesen Rahmen nicht hinausgekommen sei. Landau vermied bewusst bis zum Schluss seiner Besprechungen die Bezeichnung Dichter, obwohl, und das fällt dabei besonders schwer ins Gewicht, er ein guter Freund Sudermanns war und sogar seine ersten Werke bei den Theater-Direktoren lebhaft unterstützt und zur Aufführung empfohlen hatte.

Wie sehr Landau mit Sudermann freundschaftlich verbunden war, obwohl er dessen Werke meist ablehnend kritisierte, geht aus einem Telegramm hervor, das Sudermann Landau zum Anlass einer Première aus Koetzschenbroda schickte. Da das Telegramm undatiert ist, lässt sich nicht mehr fest-

stellen, zu welcher Aufführung es gedacht war.

> "Missmut waltet in der Welt / und vergällt uns unsere Feste / zwar die Tafeln sind bestellt / doch verdrossen nahn die Gäste / und dass es noch Freuden gibt, / dass man lacht und dass man liebt / wie in goldenen Jugendjahren / ach, man wüsst es nimmermehr / würd' man's nicht am Tag nachher / teurer Freund durch Dich erfahren. / Hermann Sudermann" (217)

B a h r

Mit den Stücken Hermann Bahrs setzte Landau sich in seinen Besprechungen nur oberflächlich auseinander. Er bestätigte ihre Theaterwirksamkeit oder das Gegenteil. Da aber nur selten umwerfend neue und revolutionäre Töne bei Bahr angeschlagen waren, entstanden auch keine Kritiken, die für dieses Kapitel von grosser Wichtigkeit wären. Mit einigen Zitaten kann kurz seine Stellung zu Hermann Bahr charakterisiert werden.

"Neue Menschen" bezeichnete Landau als ein Stück, dessen Dialog aus einer "Aufeinanderfolge von schwülstigen Predigten"(218) bestehe.

Bei "Josephine" fragte er ironisch:"Hat hier (im "Lessing Theater") nicht auch Sardou mit einer Handvoll Napoleon-Anekdoten Glück gehabt?! Die Spekulation scheint so einfach und war doch keine glückliche."(219)

An dem Stück "Der Meister" kritisierte er die Handlung, "die nicht aus einem starken Empfinden, sondern aus einer geistvollen Kombination geboren"(220) sei.

Auch die Kritik am "Konzert" begnügte sich mit einem recht oberflächlichen Resultat:

> "Aber Bahr führt seine Sache mit so liebenswürdig frischer Laune, die kleinen Pikanterien und Verwegenheiten geben sich so gewinnend, dass man willig, froh sich lachend gefangen gibt."(221)

Einzig "Sanna", der "Familien-Misere in fünf Jammerbildern", widmete Landau eine ausführlichere Besprechung. Er charakterisierte das Stück als eine Tragödie, die den "Iffland-schen Stil" zeige, oder besser noch als "eins von jenen Stücken, die sofort zu Ende sind, wenn man einen Sack voll Geld auf die Bühne wirft." Mit dieser Bemerkung wollte er zum Ausdruck bringen, dass das Stück rein auf Äusserlichkeiten aufgebaut war und die "Tragödie" nicht auf irgendwelchen Leidenschaften und Empfindungen basierte. Den gröbsten Fehler Bahrs in diesem Stück sah Landau in der Dramaturgie, die nicht folgerichtig entwickelt sei.

> "Durch dieses Familiengemälde geht ein breiter Riss, Sanna gibt sich nicht den Tod, weil es ihr verwehrt ist, mit elterlichem Segen den Geliebten zu heiraten. An dem Segen und an der Mitgift lag ihr nichts!"

Landau meinte, wenn das Stück in dieser Richtung weiter-

entwickelt worden wäre, hätte sich der Schluss konsequent daraus ergeben.

> "Aber nach der Verweigerung wartete die österreichische Nora auf 'das Wunderbare'. Sie wartete darauf, dass ihr Geliebter sie entführen, auf irgend eine Insel bringen werde, um mit ihr ein selig Liebesreich zu gründen. Nun der Geliebte aber so brav und artig in den Willen der Eltern sich schickt und auch ihr so sittiglich zuredet, gerät sie ausser sich. Deshalb stürzt sie sich aus dem Fenster. Die Katastrophe ergibt sich also garnicht aus der Familien-Misere. Damit kommt ein sehr empfindlicher Zwiespalt in das Stück, ein fremdes Element."

Landau verlangte also auch bei Stoffen, die ihm, wie wir schon an anderer Stelle festgestellt haben, weniger entgegenkamen,eine logisch-konsequente Durchführung der Idee und lehnte Abschweifungen oder Motivwandlungen ab.

Landau beurteilte Hermann Bahr mit einer leicht ironischen Oberflächlichkeit, die zumeist dem Inhalt der Bahrschen Stücke entsprach. In seiner Kritik an "Sanna" gab er ein allgemeines Bild der Stücke Bahrs, in dem er die wesentlichen Merkmale dieses Schriftstellers zusammenfasste:

> "Gewisse Grundzüge sind sich bei Bahr immer gleich geblieben und bilden seine schriftstellerische Physiognomie: eine starke Ironie, ein satirischer Zug, und ein bis zum Zynismus gehender Trieb, unsere Moralbegriffe und gesellschaftlichen Konventionen einer scharfen, skeptischen Kritik zu unterziehen." (222)

H a l b e

Landau kritisierte nur vier Stücke von Max Halbe: "Das tausendjährige Reich","Hans Rosenhagen", "Der Strom" und "Blaue Berge".

In allen vier Besprechungen bemängelte Landau die stark "gehäuften Theatereffekte"(223) mit zum Teil "melodramatischer Begleitung, die "Überfülle von Garnierungen", die das Interesse "zersplittern" und die "äussere Handlung,die nach der Marlitt oder Birch-Pfeiffer schmeckt."(224) Trotz dieser zum Teil recht scharfen Ablehnung gestand er Halbe zu, dass er ein redlicher "Dramatiker, der mit den Bühnenhilfsmitteln umzugehen weiss",(225) sei. Landau erkannte, dass sich bei Halbe ein Lyriker und mehr noch ein Epiker mit teils mehr teils weniger Geschick dramatischer Mittel bediente und dabei sehr oft, um der theatralischen Wirkung Willen, mit der Benutzung dieser Mittel zu weit ging.Auch bei Halbe können wir, ähnlich wie bei Hermann Bahr, eine nur mässig interessierte Oberflächlichkeit erkennen, die aber auch wieder aus den zu kritisierenden Persönlichkeiten zu erklären ist.

S c h n i t z l e r

Die leicht frivolen, gesellschaftskritisch-geistreichen Stücke Schnitzlers kritisierte Landau sehr wohlwollend und machte immer wieder auf die überaus feine Dialogführung aufmerksam. Er lobte die grosse Wahrheitsliebe Schnitzlers, der sich aber nie auf die schmutzig-ärmlichen Stoffe der Naturalisten einliess.

"Freiwild" nannte Landau ein Tendenzstück, das "zum Kampf gegen das Duell aufgeboten" sei. "Treu und recht in jedem Zuge" sei hier das Leben der österreichischen "Offiziere, Giggerl, Badegäste und besonders das Leben der Schmiere" (226) nachgezeichnet. Er bewunderte und unterstützte die harte, "Durchführung des Konflikts", die auf drastische Weise dem Publikum die Unsinnigkeit des Duells vor Augen führte. Wenn für Landau die Tendenz des Stückes zu verstehen und zu bejahen war, so gab es für ihn bei der Beurteilung moderner Werke kaum noch andere Angriffspunkte als die Form und die allgemeine Theaterwirksamkeit. Stellten sich auch dabei keine aussergewöhnlichen Probleme, wie das bei Schnitzler kaum der Fall war, so bestand Landaus Kritik zumeist aus einem einfachen Bericht des Abends, und dadurch wurden die meisten Stücke Schnitzlers, für unsere Betrachtung der Landauschen Kritik am Drama, unbedeutend. An einem Beispiel jedoch hat Landau aufschlussreich die Dramaturgie Schnitzlers und mit ihr, wie er schrieb, das Stammpersonal "des modernen Dramas" aufgezählt. Es handelte sich dabei um das von Landau im ganzen ungünstig beurteilte Stück: "Das Vermächtnis"."Die Helden haben wenig Blut und Eigenleben in sich," bemerkte er gleich am Anfang der Kritik und beschrieb dann die altbekannten Standardtypen mit ihrer Herkunft aus den gebräuchlichen Stücken:

> "Die Hauptfigur ist das bereits zur Schablone gewordene, freie, vorurteilslose, liebesstarke junge Mädchen. Die zweite Hauptfigur, der philisterhafte, schwache, anlehnungsbedürftige Vater Hugo's, ist ein Produkt des Ibsen-Studiums, er ist ein Zwillingsbruder von Hjalmar Ekdal. Aber auch in anderen Ibsenschen Gestalten wird man das Urbild für einzelne Züge Losattis, dieses Dutzendmenschen mit der Alltagsmoral, dem Alltagsverstand und der Rechthaberei der Unselbstständigen finden. Daneben begegnen uns auch Züge, die den 'liberalen' Wiener Parlamentsmenschen karikieren. Die charaktervolle, den Moralpredigern gegenüber Gesinnung predigende Frau ist ebenfalls ein Stammgast des modernen Dramas,Schnitzler lässt diese Figur auch gar zu pünktlich auftauchen. Man kann im dritten Akt z.B., genau die Sekunde vorherbestimmen, in der sie erscheinen wird, und sie ist auch pünktlich zur Stelle. Ebenso ist der übliche, angenehme, brave, teilnehmende Freund des Helden, der im Übrigen fast ganz entbehrt werden kann im Stücke, eine alte Theaterfigur. Hier ist er einfach aus der 'Liebelei' herübergenommen. Die Regelmässigkeit, mit der zum Aktschluss stets der nötige Todesfall sich einstellt, lässt auch die

Berechnung zu sehr durchschauen. ....."(227)

Landau war nur deshalb so ausführlich in seiner Personenbeschreibung, um dergleichen modernen Stücken den unverdienten Nymbus zu rauben, es handle sich dabei um hochinteressante neue Figuren. Daneben jedoch wollte er zeigen, welchen ungeheuren Einfluss Ibsen auf die moderne Bühnenliteratur ausübte. Für uns wiederum wird offenbar,dass auch der Kritiker in seiner Zeit fast jede neue Figur,die nicht ausgesprochen heldisch oder verworfen und schurkisch im herkömmlichen Sinn, sondern "alltäglich" war, auf den bewussten oder unbewussten Einfluss Ibsens zurückführte. Diese Denkweise kann geradezu als ein Symptom der Jahrhundertwende bezeichnet werden und beweist, dass die epochemachende Wende der dramatischen Kunst, die durch Ibsen hervorgerufen war, zwar in einzelnen Punkten, wie hier in der Typencharakterisierung, aber noch nicht als ein Ereignis in der europäischen Kunst, von den meisten Kritikern, und auch Landau, erkannt wurde.

S h a w

Landau sah in Shaw nie mehr als den mit Geist und Witz jonglierenden Schriftsteller, der mit mehr oder weniger dramatischem Geschick seine Stücke schrieb. Er erkannte nicht, dass es Shaw viel weniger um Bühnenerfolge ging,als vielmehr um die Durchsetzung seiner sozialkritischen Ideen. Landau verkannte die Anklagen und somit die Intentionen Shaws, da er dem geistreichen Witz keine grosse reformatorische Kraft zutraute, womit er wohl letzten Endes wieder Recht behielt. Daher kam es auch, dass Landau die Stücke Shaws weniger auf ihren Gehalt, sondern hauptsächlich auf die Theaterwirksamkeit und Dramaturgie hin untersuchte.Er begnügte sich dabei zumeist mit Feststellungen allgemeiner Art, wie z.B. bei "Candida", wo er in der Kritik den Inhalt, vermischt mit der Charakterisierung der Hauptpersonen, erzählte, und zu dem Schluss kam: "Der Gegensatz zwischen satter, gesunder Philistertugend und genialischer Jugend trat fein hervor."(228) Die Aufführung der "Helden" bezeichnete Landau als den "lustigsten Abend, den das 'Deutsche Theater' seit vielen Jahren erlebt hat." Gleich darauf aber gab er eine Charakteristik Shaws, in der sich zeigt, wie ihn der Vertreter der bürgerlichen Presse sah:

> "Shaw ist kein Spassmacher, sondern ein Schriftsteller, dem es bitter ernst ist. Allzu bitter! Ein lachender Philosoph, verspottet Shaw das, was man gemeinhin die 'Ideale' nennt, aber er verspottet sie nicht als öder, keifender Thersites, sondern weil er die Hohlheit und Lüge kennt, die sich so oft in die Maske des Ideals kleidet, - erkennt und entlarvt."(229)

Landau versuchte zu unterscheiden: den Angriff auf die Ideale und den Angriff auf die Lüge, die sich hinter der Maske der Ideale versteckt. Er trat wieder als ein Verteidiger der Ideale auf, mit der Behauptung, das, was Schaw

angreife, seien garnicht wirklich die Ideale, sondern nur ihre Maske. Dass aber Schaw die Karikatur der Ideale benutzte, um sie desto schärfer anzugreifen, und durch die Maske hindurch die Ideale als solche verspottete, wollte und konnte Landau nicht erkennen und akzeptieren. Hierin offenbart sich wieder Landaus positive und optimistische Weltanschauung, die sich ihre "echten Ideale" nicht verspotten lassen wollte. Die Dramaturgie Shaws, die nach der Meinung Landaus keinerlei Rücksichten auf Motivierungen oder Entwicklungen nahm, sei eine reine Zweck-Dramaturgie. Bei der Aufführung des Stücks "Man kann nie wissen" brachte er seine Ansicht darüber in einem kurzen Satz zum Ausdruck. Als sich plötzlich ohne grosse Vorbereitung die ganze Familie gegenübersteht, bemerkte Landau:

> "Dies alles ist unwahrscheinlich? Niemand weiss das besser als Shaw. Ich brauche die Zusammenkunft, ich führe sie herbei, es lohnt nicht der Mühe einen schlauen Vorwand zu ersinnen. Sie kommen zusammen. Das genügt!"(230)

Nach den alten Regeln der Dramaturgie war eine solche Szene nicht zu beurteilen. Landau nahm sie als eine Gegebenheit hin, die er beschrieb, und deren Notwendigkeit er anerkannte. Er argumentierte nicht mit Regeln, sondern registrierte die Form an sich, ohne sie positiv oder negativ zu werten.

Bei dem Stück "Der Arzt am Scheidewege" stellte Landau fest, dass es bei Shaw zu einem Dramatiker, wie er ihn sich wünschte, nicht reichte.

> "Der Erfolg des Abends ist doch die erneute Einsicht, dass mit Geist und Witz allein kein Drama zu schaffen, das Zynismus und moralisches Anarchistentum das Gegenteil von Poesie ist und das Selbstbespiegelung oder Selbstverspottung zu einem Kabarett-Spass taugen mag, auf der Bühne aber keinen Eindruck macht, weder einen aufreizenden noch einen verletzenden."(231)

Landau hatte bei der Aufführung die Tendenz des Stückes, den heftigen Angriff gegen die Moral des Arztberufes,nicht erkannt, nur so ist seine ablehnende Kritik zu verstehen. Es ist auch unbestreitbar, dass diese Komödie nicht zu Shaws allerbesten Stücken gehört, aber es ist trotzdem in seinen Dialogen und der Szenenführung ein gutes Theaterstück. Landau gab sich nur wenig Mühe, die Stücke zu verstehen und eingehend zu kritisieren, sondern begnügte sich mit allgemeingehaltenen und sehr anfechtbaren summarischen Urteilen.

W e d e k i n d

Bei der Aufnahme Wedekinds bewegte sich Landau in einem Zwiespalt, ähnlich wie bei Ibsen.

Für unsere Beurteilung ergibt sich klar, dass Landau offenbar mit Wedekind nichts anzufangen wusste. In seinen Besprechungen versuchte er, die Form oder die Theaterwirksamkeit zu kritisieren, einer Beurteilung des Gehalts ging er aus dem Weg, da er sich ohnehin nur ungern auf literarische Spekulationen nach einer Premiere einliess, wie wir schon bei verschiedenen anderen Autoren und Dichtern feststellen konnten. Obwohl Landau die Wedekindschen Stücke in ihrer Mehrzahl ablehnte, liess er sich doch nicht zu polemischen Angriffen hinreissen, wie z.B. Julius Hart:

> "Die absolute Umkehrung aller Wahrheit und Tatsächlichkeit, die bestialische Paradoxie, dass die Kunst Bestie ist, das bestialische Weltwesen schlechthin, feiert in der Welt Wedekindscher Kaffeehaus- und Kabarettliteraten, Maler und Musiker, in den Gehirnen seiner 'Kammersänger' und 'Marquis von Keith' einen vollkommenen Triumpf."(232)

Als die "Secessions-Bühne" im "Neuen Theater" Frank Wedekinds "Der Kammersänger" zusammen mit "Der Besiegte" von Wilhelm von Scholz aufführte, widmete Landau beiden Stükken nur eine allgemeine Charakterisierung, ohne näher auf ihren Gehalt einzugehen. Den "Besiegten" bezeichnete er als ein "Nocturno in Versen, die ausschliesslich Stimmung erzeugend, musikalisch wirken wollen," und Wedekinds "Kammersänger" als "eine dramatische Satire, eine Kunst- und Theaterschilderung im Stile des 'Simplicissimus'", Landau liess es aber nicht auf dieser kurzen Charakteristik beruhen, sondern bemühte sich, die verschiedensten Autoren als Vorfahren und Anreger für den "Kammersänger" zu zitieren. Er glaubte, Ähnlichkeit mit dem "Charakterbild" von Ernst von Wolzogen und Hans Olden, das unter dem Titel "Ein Gastspiel" aufgeführt worden war, feststellen zu können, und nannte auch ältere Vorbilder:

> "So modern sie (die Soloszene) scheint, lehnt sie sich doch an alte Muster Saphirschen Stils an und erinnert auch an die Soloszene, die Albert Treger schrieb und Ernestine Wegener erfolgreich vorgetragen hat: Morgenständchen einer Soubrette."(233)

Die Aufzählung dieser angeblichen Vorfahren ist zwar interessant, verschleiert aber nur oberflächlich die Hilflosigkeit Landaus gegenüber dem neuen Stück.

"Der Erdgeist", ein Werk, "das sich nur ironisch Tragödie nennt", wurde von Landau als ein "mörderischer Exzess der Verbuhltheit" abgelehnt. Bei seiner moralischen Grundhaltung war kaum etwas anderes zu erwarten. Interessant bleibt die Feststellung, dass sich das Stück "nur ironisch Tragödie" nenne. Mit dieser Deutung hatte er das Problem der Tragödienbestimmung gestreift, das sich durch seine Komplexität im Fall Wedekind einer eindeutigen Interpretation auch heute noch entzieht. Natürlich blieb Landau mit dieser Wendung an der Oberfläche des Problems der Tragödie,

man muss ihm jedoch zugestehen, dass er mit seiner Deutung etwas in die Nähe einer modernen Auslegung gekommen war. Wilhelm Emrich schreibt in einer Studie, dass sich die Lulu-Tragödie "jeder begrifflichen und empirischen Fixierung entzieht und durch ihre ständigen Verkehrungen wahrer Moral in scheinbare Unmoral ihre Zuschauer schockiert."(234)

Dieser Schockwirkung konnte sich auch Landau nicht entziehen, obwohl sich seine Reaktion mehr durch Unverständnis als durch scharfe Angriffe auszeichnete. Abschliessend charakterisierte er noch die Aufnahme des Stücks beim Publikum, "das Verständnis für den Sondercharakter dieser für kühne Experimente geschaffenen Bühne bewies. ('Kleines Theater') In keinem anderen Theater wäre der Versuch so glimpflich abgelaufen."(235)

Beim Lesen dieses letzten Satzes drängt sich die Frage auf, ob Landau vielleicht ein kleiner Skandal lieber gewesen wäre. Eine solche Reaktion hätte dann sicher auch sein Urteil noch eindeutiger negativ werden lassen.

Am 20. Mai 1911 veranstaltete die Gesellschaft "Pan" im "Modernen Theater" eine Aufführung des zweiten Teils der "Lulu-Tragödie": "Die Büchse der Pandora". Landau wusste mit dem zweiten Teil ebensowenig anzufangen, wie mit dem ersten, obwohl inzwischen Wedekind allgemein als Dichter anerkannt wurde. Aus diesem Grunde leitete Landau auch seine Kritik mit den Worten ein: "Ja, ein deutscher Dichter immerhin. Das eben ist das Erschwerende." Sein Urteil stand deshalb wieder in dem Zwiespalt der rigorosen Ablehnung und der, in diesem Fall viel schwierigeren, Akzeptierung Wedekinds. Das "Erschwerende" für Landau bestand darin, dass es sich nicht um eine "dramatisierte Parodie auf einen Kolportageroman" handelte, sondern um eine Dichtung. Er sprach allerdings, in Bezug auf die Dichtung, nur von einem "zertrümmerten reichen künstlerischen Gefäss," das leider "in den Müllkasten geworfen worden" sei.

(Die Entwicklung der dramatischen Kunst seit Wedekind hat gezeigt, dass der "Müllkasten" tatsächlich fünfzig Jahre später auf der Bühne stand.) Den Inhalt des Stückes beschrieb er dann weiter als ein lebendig gewordenes Gesetzbuch, in dem die "Paragraphen einen Cancan aufführen."

Näher ging Landau jedoch auf den Gehalt des Dramas nicht ein, er beschäftigte sich im folgenden mit der "dramatischen Technik", die nach seiner Meinung von Wedekind "misshandelt" wurde.

> "Im ersten Akt haben wir es mit drei Personen zu tun, von denen jede nur mit sich selbst spricht.Sie sind zwar im selben Raum, aber keiner hört den anderen, keiner antwortet dem anderen - eine Kette von Monologen."(236)

Auch in dieser Darstellung der dramatischen Technik erkennen wir leicht die nahe Verwandtschaft zum Drama unserer Nachkriegszeit. Die Benutzung ungebräuchlicher Techniken war für Wedekind Stilmittel von eigener Aussagekraft, das für die Atmosphäre des Stückes unentbehrlich ist. Da dies aber ein völlig neuer und bis dahin noch unbeschrittener

Weg der Dramatik war, konnte er von Landau als solcher zwar erkannt und definiert werden, jedoch war es zu dieser Zeit noch nicht möglich, dergleichen neue Techniken objektiv zu werten. Aus diesen Gründen lässt sich das ratlose Unverständnis und die daraus erfolgte Ablehnung leichter erklären. Zu einer Aufführung von "Hidalla" gab Landau eine grundsätzliche Erklärung über seine Auffassung des Dramas und begründete damit gleichzeitig die Ablehnung des neuen Wedekind-Stücks:

> "Es hat sich dabei wieder einmal gezeigt: nur eine Handlung, die wir als Zuschauer miterleben, reisst ein Theaterpublikum zur leidenschaftlichen Teilnahme hin - einem blossen Vortrag gegenüber ist man selten so unhöflich zu zischen. Und 'Hidalla' ist ein Vortrag in fünf Akten."

Die dramatische Form ist Landau Anlass, das Stück abzulehnen, ohne überhaupt auf den Inhalt einzugehen. Er schrieb zwar von einigen Szenen, in denen die "wilde Tendenz"(237) des Stückes zum Ausdruck käme, dies aber war ihm noch kein Argument zur Ablehnung. Das Fehlen einer durchgehenden Handlung, die nur in den Anfangs- und Schlussszenen vorhanden sei, veranlasste ihn, das Stück zu verurteilen.Landau vertritt hiermit einen Kritikerstandpunkt, der heute, da fast nur Stückinterpretationen als Kritiken abgegeben werden, vielleicht etwas seltsam erscheint, der aber an sich mehr die Bezeichnung Theaterkritik verdient, wobei die Betonung auf Theater liegt.

Landau sah und kritisierte zwei Aufführungen des "Marquis von Keith". In beiden Besprechungen lehnte er das Stück ab. Abermals lässt sich feststellen, dass sein negatives Urteil aus ästhetischem Unverständnis erfolgte. Die Gründe für seine Ablehnung nahm Landau aber nicht aus dem literarischen Bereich, sondern er führte wieder Fragen der Form als Ursache seines Urteils an. Jede Handlung sei, so meinte er, "sorgfältig vermieden." Was aber Wedekind statt der Handlung auf die Bühne bringe, beschrieb Landau kurz in seiner Besprechung:

> "Dialogisierte Gedankenspäne! In Szenen gebrachte Paradoxe! Auch Menschen von Fleisch und Blut begegnen uns hier nicht. Wedekind stellt wandelnde Sprechmaschinen aufs Theater, zweibeinige Grammophone,die herunterschnarren müssen, was er ihnen vorsprach."

Die Kritik wandte sich also wieder nicht gegen den Gehalt des Werkes, sondern verwehrte ihm die Bezeichnung Drama, denn dieser "Sack voll Thesen",(238) der zwar auf einer Bühne gesprochen werde, sei deshalb noch lange kein Theaterstück. In seiner zweiten Kritik sprach er seine Ansicht noch eindeutiger aus:

> "Das Werk hat zwar Anspruch auf literarisches Interesse, nur als ein Schauspiel, als ein Theaterstück wird man diese Anhäufung kühner Antithesen, die oft witzigen und überraschenden, manchmal auch ermüdenden Gedanken-Verrenkungen und Moral-Clownerien, dieses wirre Gestöber von kecken Einfällen, von Boshei-

ten und weltverächterischen Spöttelein nie ansehen dürfen."(239)

Landau sah Wedekind durchaus als Dichter seiner Zeit an, wünschte aber die Werke nicht auf der Bühne aufgeführt,da sie allen dramaturgischen Regeln auf das Gröbste widersprächen und deshalb nicht bühnenwirksam seien, und "Im Theater entscheidet eben n u r die Wirkung!"(240)

Dieser Satz, geschrieben zu einer Aufführung der "Kinder der Sonne" von Maxim Gorki, war eine der Maximen Landaus, zumindest dann, wenn die einfachsten Voraussetzungen in einem zu besprechenden Stück erfüllt waren. Landau sah weder dergleichen dramaturgische Voraussetzungen bei Wedekind erfüllt, noch hätten seine Stücke grosse theatralische Wirkung. Aus diesen Gründen lehnte Landau die Verlebendigung der Werke Wedekinds auf dem Theater ab. Es ist bemerkenswert, dass Landau bei seiner Ablehnung niemals literarische Gründe und Ursachen vorschob, sondern ganz bewusst in seinem Rahmen als Theaterkritiker blieb und von diesem seinem Standpunkt aus urteilte.

H o f m a n n s t h a l

In seinen Kritiken an Hugo von Hofmannsthal kommt, wie auch bei Wedekind, fast ausschliesslich der Theaterkritiker Landau zu Wort. Mit geringen Ausnahmen untersuchte er die dramatischen Werke Hofmannsthals ausschliesslich auf ihre theatralische Wirksamkeit. Er versuchte jedoch, den frühen Stücken Hofmannsthals gerecht zu werden, wenn er bemerkte, dass man bei diesem Dichter gelegentlich die strengen Regeln der Dramaturgie beiseite lassen müsse. Bei einer Aufführung der "Freien Bühne", im Jahre 1898, stellte er den jungen Dichter als ein "eigenartiges capriciöses Talent" vor. In dem Stück "Madonna Dianora" zeige sich aber doch noch der "Anfänger" auf dem Gebiet der Dramatik. Dieses Anfängertum verriete sich "vornehmlich in einer gewissen Überladung der schönen Verse. Für das Theater, wo sie schnell am Ohr vorbeirauschen, muss man natürlichere Verse schreiben, einfacher in den Gedanken und Bildern, weniger sprunghaft." Landau hob wieder ganz deutlich hervor, dass diese seine Kritik nur die theatralische Sphäre betraf, sich also keinesfalls gegen die Dichtung als solche richtete. Seine Bereitwilligkeit, jedes junge Talent nach Möglichkeit zu fördern und nicht durch eine allzu scharfe Kritik vielleicht einzuschüchtern, kam jedoch gleich im nächsten Satz zum Ausdruck:

> "Man wird dem hübschen Versuch gegenüber nicht mit dem nüchternen, dramaturgisch-rationalistischen Einwand kommen dürfen, der 'Monolog' sei eine überlebte Form. Es kommt darauf an, ob ein Autor die Kraft hat, in irgend einer Form unser Interesse zu erregen. Diese Kraft nun hatte Hugo von Hofmannsthal." (241)

In der Kritik erhalten wir nicht nur eine Charakteristik der Form, sondern auch ein schönes Exempel für den Stil der Landauschen Besprechung eines jungen Dichters, indem er ihn zunächst auf seine Fehler aufmerksam macht, und ihn anschliessend lobt, um ihn zu ermuntern.

Als das "Deutsche Theater" ein Jahr später "Die Hochzeit der Sobeide" aufführte, machte Landau in einer langen Ausführung auf den "Verskünstler von seltenen Gaben" und den "Poeten" Hofmannsthal aufmerksam. Seine Würdigung der Dichtkunst endete aber mit dem Satz: "Nur Dramatiker ist er nicht. Wenigstens ist er es noch nicht."(242) Einzig diese Feststellung bleibt wesentlich für Landau, der lebendiges Theater verlangte und nicht schöne Verse ohne dramatische Handlung.

Auch bei der Aufführung von "Der Thor und der Tod" schrieb er nur über die Schönheit der Sprache, empfahl aber das Stück zur Lektüre, denn "von der Bühne herab rauschen die Verse zu schnell vorbei, oft eh ihr tieferer Sinn erfasst ist und so blieb denn Vieles unverstanden."(243)

Als 1903 im "Kleinen Theater" Hofmannsthals "Elektra" aufgeführt wurde, bedeutete dies für Landau eine Zerstörung seiner von Winckelmann beeinflussten griechischen Idealwelt. Er gab seiner Entrüstung, die sich erst gegen Ende der langen Besprechung in Verständnis und Anerkennung wandelte, temperamentvoll Ausdruck:

> "Das Gemessen-Edle, das Hoheitsvolle der klassischen Dichtung ist dahin und das Hellenentum verbannt.Das Feierliche der Antike scheint verdrängt durch moderne Sensationslust, durch Überschwang und einen starken Zug ins Phantastisch-Krasse bald und bald ins Derb-Realistische. Sophokles der uns als Maeterlinck und gleich darauf als italienischer Verist kommt! Man glaubt sich mehr in Kolchis, mehr unter finsteren Barbaren, als im sonnigen Hellas. Elektra die edle, schmerzzerwühlte, wird hier zur wilden,tollen Katze. Als eine Art griechisches Aschenbrödel begegnet sie uns in einem kurzen rauhen Gewand,verprügelt, zerrauft, wie eine Irre umherhuschend. Der edle Chor, der milde, tröstende, ist hier zu einer Rotte roher Mägde geworden. Zur Megäre ist Klytemnestra entstellt. Schwester Chrysotemis ist ein mannstolles, feiges Frauenzimmer. Aus dem Vorhof des Palastes zu Mykene ist eine Art Kellergewölbe geworden."

Dass diese neue Auffassung der klassischen Tragödie von Nietzsche beeinflusst und dadurch die Vorstellung des "Gemessen-Edlen" des Griechentums zerstört worden war,ignorierte Landau in seiner Kritik. In diesem Werk war wieder eines seiner Ideale angegriffen und vernichtet worden. In seinem Festklammern an der alten Vorstellung des "sonnigen Hellas" zeigt sich wiederum, dass er trotz Ibsen und trotz des Naturalismus noch immer im Sinne der geistesgeschichtlich längst überwundenen Klassik lebte und sich trotz weitreichender Zugeständnisse an die moderne Dichtung im Inneren nicht gewandelt hatte. Nach der massiven grundsätzlichen Ablehnung versuchte Landau, von einer anderen Seite

dem Stück gerecht zu werden.

> "Versöhnt man sich aber mit dem Gedanken, dass hier nun einmal Sophokles beiseite geschoben, und unsere herkömmliche Vorstellung vom Griechentum abgeschafft ist, nimmt man diese 'Elektra' schlechtweg als ein Stück für sich, ohne an die Orestie zu denken,dann wird man vieles finden, was packt. ..... Nach längerer Verblüffung über diese "Elektra", nach einigen zu breiten Stellen, in denen der Überschwang der Rede ermüdet, gelangt man doch zu einer gespannten Teilnahme: Der griechische Stoff scheint hier ungefähr so frei und absonderlich behandelt, wie der biblische in Wildes Salome."(244)

Wie wir sehen, konnte sich Landau der direkten theatralischen Wirkung in diesem Fall nicht verschliessen und musste seinen tiefen Eindruck auch positiv wiedergeben, was aber an der empörten ersten Ablehnung nur wenig änderte.

Bei dem Stück "Das gerettete Venedig", das Hofmannsthal nach dem "längst vergessenen Engländer, Otway" bearbeitet hatte, lobte Landau die Milderung, die er "dem kraftgenialischen Engländer" habe angedeihen lassen. Sein Urteil war aber trotzdem wieder zweifelnd, was das Theater anbetraf: "Hofmannsthal hat jedenfalls eine feine literarische und dramatische Schöpfung geliefert. Ob auch ein lebenskräftiges Theaterstück? Die Zeit mag es lehren."(245) Die inzwischen vergangene Zeit hat gelehrt, dass Landaus Zweifel zu Recht bestanden. Als literarisches Werk gilt "Das gerettete Venedig" immer noch, als "lebenskräftiges Theaterstück" jedoch hat es sich nicht erwiesen.

Rückblickend auf die fast dreissigjährige kritische Laufbahn Landaus können wir feststellen:

Landau versuchte in allen seinen Kritiken am Drama die Schriftsteller und Dichter gerecht zu beurteilen und niemals mit einem vorgefassten Urteil zu richten. Wenn ein moderner Autor allgemeine Anerkennung gefunden hatte, liess Landau sich nie davon in seiner Wertung beeinflussen.Junge Schriftsteller wurden genau analysiert, aber auch, meist in der gleichen Kritik, wohlwollend gefördert. Strenge moralische Grundsätze waren ein Hauptbestandteil seiner Betrachtungsweise. Von der Aufführung klassischer Dramen verlangte er absolute Werktreue, und seine immer wieder betonte Hauptforderung an ein Theaterstück war die lebendige Wirkung. Aus dieser Ansicht heraus erkannte er auch Stücke ohne literarische Ambitionen als unbedingt notwendig für das Theater an, wenn sie gewisse moralische Grundregeln nicht verletzten. In dramaturgischen Fragen machte er oft Zugeständnisse, wenn er erkannte, dass auf neuen Wegen eine lebendige Theaterwirksamkeit erreicht werden konnte.

Landau war in seiner Kritik des Dramas niemals dogmatisch, sondern ein, wenn auch mit allerlei alten Idealen behafteter, sehr flexibler und theaternaher Kritiker.

KRITIK DER SCHAUSPIELKUNST

Prinzipielle Haltung zur schauspielerischen Darstellung

Landau gab in allen seinen Kritiken eine kurze Charakterisierung der schauspielerischen Leistung, beschränkte sich aber oft auf die auch heute noch so gebräuchlichen Standardformulierungen, wie "sehr begabt","in angeregter Laune gespielt" usw. Ausführlichere Besprechungen und Rollenanalysen widmete er nur den grossen Leistungen bekannter Schauspieler. Es ist auffällig, wie sich dabei die Gewichte auf die einzelnen Dichter und Schriftsteller verteilen. Ausführlichere Darstellungsbesprechungen lieferte Landau zu 25 Shakespeare -, 16 Schiller -, 10 Goethe -, 8 Grillparzer -, 5 Lessing -, 3 Dumas -, jeweils 2 zu Kleist -, Hauptmann -, Calderon - und eine zu Ibsen-, Hebbel-, Molière - und Nestroy-Aufführungen. Es lässt sich an dieser Aufstellung deutlich ablesen, wo Landau die grossen Möglichkeiten für Schauspieler sah und beschrieb. Natürlich stehen diese Zahlenverhältnisse auch in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Spielplan und den ersten Schauspielern der Zeit. Bei modernen, problematischen Stücken kommt hinzu, dass er sich fast ausschliesslich mit dem Inhalt beschäftigte und allein deshalb nicht zu einer eingehenderen Würdigung der Darstellung kam.

In seiner Bewertung der Darstellungen ging Landau von ganz persönlichen subjektiven Massstäben aus. Er hatte meistens von der zu gestaltenden Rolle eine eigene, festumrissene Vorstellung, und er berichtete dann, ob und wie sich die Darstellung mit seiner Auffassung deckte. So lehnte er sich z.B. gegen die übergrosse Tragik in der Shylock-Rolle ebenso auf, wie gegen das Hervorheben der possenhaften Elemente. Neben einer solchen vorgefassten Meinung, von der er bei den meisten klassischen Rollen ausging, bewies er sich aber auch hier wieder als sehr flexibel, wenn er andere Interpretationsmöglichkeiten vom Schauspielerischen her erkannte. Er wehrte sich allerdings dagegen, dass durch ausgeklügelte Darstellungen der allgemein übliche und für richtig gehaltene Sinn eines Dramas verfälscht wurde. Solche Interpretationen, die meist um des zu erregenden Aufsehens willen angestrebt wurden, bekämpfte er entschieden. Wir werden mehrere solcher Fälle kennenlernen. In dem grossen Streit um die beiden Grundformen der Schauspielkunst, in der der Schauspieler sich identifiziert oder distanziert, ergriff Landau niemals ganz eindeutig Partei. Es lässt sich aber unschwer aus den Kritiken herauslesen, dass der sich mit der Rolle identifizierende Schauspieler einen grösseren Eindruck auf ihn machte als der andere Typus. Er bewunderte jedoch die Vollendung des Einen ebenso wie die des Anderen. Für den normal begabten Schauspieler empfahl er die mit kühler Präzision erarbeitete distanzierte Darstellung.Nur der geniale Darsteller sei fähig, ganz in der Rolle aufzugehen, der minderbegabte verliere bei solchen Abenteuern

unweigerlich das Mass, das dem genialen Künstler innewohne.

Eine klare Aussage über seine Auffassung der Schauspielkunst machte Landau einmal bei der Rezension des "Attaché" von Meilhac:

> "So fest darf ein Schauspieler seine Rolle niemals lernen, dass er sie mechanisch herunterspechen kann. Man muss stets das Wort wie aus einer momentanen Empfindung, aus dem augenblicklichen Gedanken entspringen sehen."(246)

Landau forderte hier nicht, dass der Schauspieler sich mit der Rolle identifiziere, er verlangte aber, und diese Forderung ist durch das Wort "wie" ausgedrückt, den Anschein der "momentanen Empfindung". Die völlige Übereinstimmung des Darstellers mit der Rolle schien ihm nur bei wenigen genialen Schauspielern, wie etwa Kainz oder Matkowsky, möglich. Im Gegensatz dazu hielt Julius Bab offenbar die Verwirklichung dieser Möglichkeit in grösserem Umfange für erreichbar. Darum hat er wohl auch seine allgemeinen Forderungen ausschliesslicher formuliert als Landau. In der Dissertation von Ilse Bab über den Theaterkritiker Bab ist diese Auffassung einmal dargestellt:

> "Die Schauspielkunst ist eine selbständige, keine reproduzierende Kunst, ihre überwältigende Wirkung liegt in der Offenbarung des eigenen Ich im Wort und in der Gestalt des Dichters. 'Das Genie des Schauspielers besteht darin, die eigene Seele im Fremdesten wiederzufinden', und die schauspielerische Leistung an jedem Abend ist jedesmal ein völlig selbständiger, ganz neuer Schaffensprozess."(247)

Diese optimistische "ideale" Forderung hatte natürlich auch Landau, nur war er sich über die Unmöglichkeit der allgemeinen Verwirklichung eines solchen Postulats viel mehr im Klaren als wahrscheinlich Bab. Landau war mit vielen Schauspielern befreundet und kannte ihre Stärken und Schwächen. Er wusste um die ungeheuren Schwierigkeiten bei der Darstellung grosser Rollen, wusste, dass geniale Leistungen von unendlich vielen, kleinsten Faktoren abhingen, die seelisch und körperlich bedingt waren. Er wusste, dass finanzielle Sorgen oder sogar eine kleine Erkältung den Schauspieler aus dem seelischen Gleichgewicht bringen können, das unbedingt für eine grosse Leistung nötig ist. Aus dem Wissen und Verstehen all dieser Faktoren heraus ging Landau an seine Schauspielerkritiken heran. Er sprach nie geniale Automaten, die zu funktionieren hatten, sondern Menschen, die, gerade weil sie Schauspieler waren, viel sensibler auf ihre Umwelt reagierten, als der normale Theaterbesucher, wofür Kainz das beste Beispiel ist. Aus solchen Erwägungen heraus hatte er auch immer Verständnis für misslückte Darstellungen, und dann verschwieg er mehr in seiner Kritik als vielleicht ein anderer Kritiker, der über seinen "idealen" Forderungen oft den Menschen hinter dem Schauspieler vergass; in der Behandlung Emanuel Reichers wird dieser Punkt zur Sprache kommen.

Vergleichende Rollenkritik

H a m l e t

Das von Landau am häufigsten kritisierte Stück war "Hamlet". Allerdings besprach er meistens die Hauptrolle und nicht das Stück als solches. Die verschiedenen Besprechungen erstrecken sich über einen Zeitraum von mehr als zwanzig Jahren. Landau hatte dabei die Gelegenheit, die verschiedenartigsten Darsteller zu beurteilen. Bemerkenswert für die Betrachtung und Gegenüberstellung der Hamlet-Kritiken ist die Tatsache, dass Landau eine ganz klare Vorstellung davon hatte, wie die Rolle nicht gespielt werden dürfe. Daraus ergab sich aber nicht, wie anzunehmen wäre, zwangsläufig eine dogmatische Auffassung der Rolle, sondern er erkannte die unterschiedlichsten Versionen, als dem jeweiligen Temperament des Schauspielers entsprechend, an. Nur gegen Umdeutungen, die seinem Prinzip von der Werktreue grob widersprachen, erhob er Einspruch. Landaus Grundhaltung bei der Auffassung der Rolle richtete sich gegen eine Darstellung der Figur als interessantes Studienobjekt für tiefenpsychologische Forschungen, gegen den Hamlet als pathologischen Fall. Die vielfältigen Möglichkeiten der Rollen-Interpretation führte er in einer Kritik an der Ferdinand Bonnschen Darstellung an:

> "Je nach Temperament, Auffassung, persönlicher Eignung haben die bisherigen grossen Hamlet-Darsteller bald den verzweifelnden Sohn, bald den Grübler gespielt, dann wiederum den unentschlossenen Zauderer, den Schwächling oder den Helden, dessen Ungestüm ein empfindliches Gewissen hemmt, immer aber gab jeder einzelne sich selbst der Rolle."(248)

Landau tolerierte demnach eine ganze Anzahl verschiedener Interpretationen, wenn sie sich aus der Persönlichkeit des Schauspielers rechtfertigen liessen. Er legte sich nicht fest und bewies damit seine Flexibilität.

Hamlet "als die klare, edle, einheitliche Heldenerscheinung, die auf unseren Bühnen so selten ist", wurde im "Königlichen Schauspielhaus" von Max Grube dargestellt. Als grösste Errungenschaft der Grubeschen Gestaltung bezeichnete Landau die Befreiung von der Tradition. Grube habe es fertiggebracht, "statt der tausend Einzelheiten, in welche die Rolle sonst zerstückelt wird, einen einfachen, einheitlichen Charakter zu gestalten." Obwohl Landau grundsätzlich mit der Leistung einverstanden war, bemängelte er an der Gestaltung doch noch einige "Tüfteleien". Bei näherer Betrachtung stellen sich aber die "Tüfteleien" als ganz persönliche Einwände Landaus heraus. Überall, wo er seine Auffassung nicht ganz erfüllt fand, vermutete er eine erklügelte Interpretation:

> "Wenn er die Stelle, 'Geh in ein Kloster, Ophelia,' wie eine innige, zärtliche Liebesszene spricht und spielt, so begeht er einen Irrtum, auch im Monolog 'Sein oder Nichtsein', und an manchen anderen Stellen, fehlt es nicht an Betonungen, an Auffassungen,

die überklügelt sind und uns falsch scheinen."(249)

Da aber Landau seine Bedenken als ganz persönliche Auffassung hinstellt, was sich in dem Wort "scheinen" ausdrückt, zeigt sich, dass er nichts Objektives über die Darstellung aussagt. Über diesen Umweg aber erfahren wir trotzdem einiges über die Art der Darstellung und erhalten einen kleinen Einblick in die Aufführung.

Als 1890 Friedrich Mitterwurzer im "Berliner Theater" den Hamlet spielte, sprach Landau wieder von der Bestrebung, "sich vor der Zersplitterung der Rolle zu hüten." Im folgenden gab Landau eine Charakteristik der Auffassung, die Mitterwurzer für die Rolle gefunden hatte:

> "Er ist bemüht, die Rolle aus einem Grundzug heraus zu gestalten und zwar will er uns nicht den melancholischen Grübler, auch nicht den Zauderer Hamlet vorführen. Er gibt den Hamlet,der erstens ganz und leidenschaftlich nur von dem Gedanken an den Vater, nur von der Erinnerung an den Geist erfüllt ist,daneben aber auch den Hamlet, der stets und nachdrücklichst den Tollen spielt, der uns selbst die Vermutung freilässt, er sei in der Tat toll."

Hiermit hat Landau die Grundzüge der Rollen-Auffassung Mitterwurzers kurz umrissen. Obwohl er mit der Auffassung einverstanden war, übte Landau Kritik an der doch etwas genial-uneinheitlichen Ausführung des Schauspielers.

> "Bald überfrachtet Mitterwurzer jedes Wort mit Bedeutung und Betonung, dann wieder rast die Zunge über den Shakespeareschen Text dahin, als gelte es ein kühnes Hindernisrennen, und er wird uns strekkenweise sehr unverständlich. Auch zwischen dem Flüsterton und dem Donnerton der Rede ist der Wechsel zu jäh."

Landau war sich nicht ganz klar darüber, ob in der "Exzentrizität" immer eine "Fein ausgedachte Absicht" stecke, oder ob der Darsteller nur um des Effektes willen überraschende Mittel einsetze. Als Resultat stellte er fest:

> "Wenn aber Mitterwurzer in seinem Ungestüm auch zuweilen die selbstgezogene Linie seines Hamlet verfehlt hat, die starke Wirkung auf sein Publikum hat er nicht verfehlt."(250)

Wir erhalten durch die Kritik einen Überblick der Rollen-Auffassung Mitterwurzers, mit welchen Mitteln er aber diese Auffassung im einzelnen gestaltete, beschreibt uns Landau nur ungenügend.

Bei der Darstellung von Kainz beschrieb Landau eingehender nur die Monologszene als den "Höhepunkt der Leistung". In einer kurzen Skizze gibt Landau seinen Eindruck während der Szene wieder:

> "Der Monolog hört eben bei Kainz auf, ein 'Monolog' im üblichen Theatersinne zu sein, und wird ein Betrachten, ein Grübeln, das sich wie unwillkürlich laut macht. Man fürchtet zunächst, Kainz werde die

Rolle allzusehr zerpflücken, wenn er so langsam anhebt: 'Sein oder Nichtsein', nach einer Pause ein 'ja' einschiebt und dann achselzuckend fortfährt, 'das ist hier die Frage'. Bald aber ist man mit dem Darsteller in der tiefen Betrachtung, die denn auch nicht bloss natürlicher, sondern auch stärker wirkt als eine Deklamation."(251)

Auch bei Kainz ist Landau peinlichst darauf bedacht, die Einheit der Rolle gewahrt zu sehen. Diese Forderung ist rein im Sinne des Theaters, er verlangt den grossen Bogen und lehnt die artistische Kleinmalerei entschieden ab.

Eine aufsehenerregende Ausnahme in Landaus Hamlet-Kritiken bildet die Besprechung der Ferdinand Bonnschen Inszenierung und Darstellung. Zu Beginn dieser Hamlet-Betrachtung zitierte ich schon einen Auszug aus der Kritik, in dem die verschiedensten Möglichkeiten einer Hamlet-Darstellung beschrieben sind. Bonn hatte sich nun noch einige ganz ausgefallenen Nuancen zurechtgelegt, Landau beschrieb sie und lehnte sie gleichzeitig entschieden ab, weil sie eine falsche Interpretation seien. Am Anfang der Kritik äusserte er gleich sein Misstrauen gegenüber Deutungsversuchen ehrgeiziger Schauspieler:

"Darsteller, die sich mit der Deutung dramatischer Dichtungen befassen, werden immer einem gewissen Misstrauen begegnen. Die Aufgabe des Schauspielers hat mit derjenigen des Forschers nichts gemein.Will dieser aus der Dichtung möglichst viel herausholen, was zur Erklärung des Werkes, wie seines Schöpfers dient, so ist es Aufgabe des Schauspielers, in die Dichtung seine Persönlichkeit hineinzutragen.Mit dem Sinn hat er sich soweit zu befassen, als es für die Verkörperung nötig ist."

Die an sich selbstverständliche Grundregel musste Landau, da Bonn sich leichtfertig und eitel darüber hinwegsetzte, in seiner Kritik deutlich aussprechen. (Vgl.auch "Kritik des Dramas" S.57) Den äusseren Anlass der Missbilligung und seine Begründung legte Landau in dem folgenden Abschnitt dar:

"Der Monolog: Sein oder Nichtsein bringt die auffallendste Überraschung des Bonnschen Hamlet. Herr Bonn gibt dem Monolog eine neue Richtung, ein neues Ziel. Während Kainz den Monolog, auf einer Art Sofa liegend, vielleicht mehr als recht und erlaubt ist,ruhig meditierend spricht, legt Bonn alle Melancholie, alle Verzweiflung in dieses Selbstgespräch und schliesst es, indem er - heftig seinen Dolch gegen seine Brust richtet. Ophelia springt herzu, entreisst ihm das Messer und vereitelt den Selbstmord. Fürwahr eine verblüffende Auffassung! Dem Hamlet-Charakter, dem Wortlaut und Sinn der Szene wurde hier Gewalt angetan. Um diese kuriose Wendung zu ermöglichen, muss der Bearbeiter die Schlussworte des Monologs - 'Still, die reizende Ophelia -' usw. unterdrücken, er kann es aber doch nicht verhindern, dass Ophelia sofort anfängt: 'Mein Prinz,

> ich hab von Euch noch Angedenken.' Ist das ein Gespräch, wenn man eben einen Selbstmord verhindert hat?"(252)

Die Verurteilung des Darstellers erfolgt aus der Erkenntnis heraus, dass er den Sinn der Szene vergewaltigt hat. Die Besprechung ist also nicht im eigentlichen Sinn eine Kritik der Darstellung, sondern der Bericht über die inhaltlich verfälschte Auslegung einer Rolle. Wenn Landau beschreibt, dass Bonn den Dolch heftig gegen sich richtet und Ophelia ihm den Dolch entreisst, so haben wir zwar einen kleinen Einblick in die äussere Handlung, wichtigster Inhalt der Besprechung ist jedoch die rein ästhetische Kritik an der Auffassung. Landau begab sich hier auf die literarische Ebene und überging bei der Kritik einer darstellerischen Leistung die Grundforderung, die Hans Knudsen in seiner Studie "Theaterkritik" aufgestellt hat:

> "... nicht zuerst literarische Urteile, sondern: Feststellung des theatralischen Zustandes, Wiedergabe der schauspielerischen Ausdrucksmittel."(253)

Von diesem Standpunkt aus gesehen hatte Landau versagt. Andererseits ist sein Bericht jedoch wieder aufschlussreich für die Theatergeschichte, denn man erhält einen weiteren Einblick in die Vielfalt der Auffassungen der Rolle, seien sie nun akzeptabel oder zu verurteilen.

Den Hamlet der Sarah Bernhardt kritisierte Landau sehr zurückhaltend. Ohne ein rechtes Urteil zu fällen, meinte er, dass sich "eifriges Studium, Nachdenken, Fleiss und Eifer sehr oft verraten", im Grossen und Ganzen aber "die Deklamation"(254) die Szene beherrschte und die Aufführung aus diesem Grunde kalt liess.

Als Landau 1906 Adalbert Matkowsky als Hamlet sah, stellte er ihm "das Zeugnis bewundernswerten fleissigen Bemühens aus." Matkowsky sei der Darsteller, "der nun an die zwei Jahrzehnte ernst und tapfer mit dem Hamlet ringt." Dieses Ringen um die Rolle, so meinte Landau wie auch andere Kritiker, war nicht mit einem vollen Erfolg gekrönt. In seinem Band "Deutsche Schauspielkunst" bringt Monty Jacobs eine Besprechung des Kritikers, Schauspielers und Schriftstellers Adolf Winds, in der dieser auf die gleichen Mängel in der Darstellung Matkowskys aufmerksam machte wie Landau. Winds stellte fest, dass bei dem Heldenspieler Matkowsky "Naturell und Aufgabe" für die Darstellung des Hamlet nicht zusammenstimmten.

> "Er scheint sich dieses Missverhältnisses bewusst zu sein und, um es auszugleichen, setzt er seinem impulsiven Temperament ganze Szenen hindurch einen Dämpfer auf, ... Wo jedoch Matkowsky seinem Naturell die Zügel schiessen lässt, wirkt er hinreissend,.." (255)

Landau charakterisierte die Darstellung ähnlich und verglich sie noch mit Matkowskys früherer Spielweise:

> "Seinem ungestümen kraftgenialischen Hamlet von ehedem stellt er jetzt einen gedämpften, zurückhalten-

> den gegenüber. Dem Temperament Zügel anzulegen und das Schwankende im Charakter seines Helden hervorzukehren, war das Bestreben Matkowskys. Beim Niederhalten seines Temperaments tat er zunächst im Eifer des Vorsatzes mehr als nötig und gut war und so wurden denn auch die Szenen auf der Terasse und nach der Begegnung mit dem Geist richtige Flüsterszenen."

Beide Kritiker lobten das Bemühen Matkowskys, sein Temperament zurückzuhalten, stellten aber übereinstimmend fest, dass diese Absicht der Rolle mehr Kraft und Farbe entzog, als gut war.

> "Umso befreiender wirkte es, als Matkowsky endlich seinem Naturell die Zügel schiessen liess.....Hier brach ein herzhafter Beifall los."

Landau gebrauchte hier wieder das Publikum zur Bekräftigung seiner Meinung und beschrieb die aufatmende Reaktion, als das allerseits so geliebte Temperament endlich durchbrach. Am Ende seiner Kritik machte Landau noch eine Bemerkung, die uns zeigt, wie sehr er sich mit dem lebendigen Theater verbunden fühlte. Trotz der offenbar bei der Première misslungenen Darstellung suchte Landau nach einer Erklärung, und nicht nur das, er liess für den Schauspieler alle Möglichkeiten offen, indem er die schlechte Darstellung mit einer wahrscheinlichen Premièren-Aufregung entschuldigte:

> "Matkowsky ist jetzt auf dem geraden Wege zum ausgeglichenen, vornehmen und reich beseelten Hamlet. Er ist vielleicht sogar nahe am hochgesteckten Ziel, bis zu dem nur die Erregung und ängstliche Selbstüberwachung des ersten Abends ihn nicht vordringen liess."(256)

Mit diesem Satz dokumentiert er für uns seine menschliche Art der Kritik und beweist seine immer wieder Hoffnung gebende und aufbauende Art der Beurteilung. Selbst im Misslingen einer Darstellung sah er die positiven Elemente und sprach nach einem "Verriss" dem Schauspieler wieder gut zu, um dadurch konstruktiv zur Fortführung des Studiums der Rolle anzuregen. Julius Bab, der in seinem Essay "Adalbert Matkowsky" über den Schauspieler sagt, er sei " d e r Schauspieler Shakespeares",(257) bekennt wenig später:

> "Matkowsky kann den Hamlet nicht spielen."(258)

Aus der Babschen Schrift geht hervor, dass Matkowsky für den Hamlet der Intellekt fehlte. Landau, der diesen Umstand sicher auch erkannt hatte, vermied es, ihn auszusprechen. Dies war vielleicht vom Standpunkt des idealen Kritikers aus ein Fehler, psychologisch hatte aber Landaus Aufmunterung, die Rolle weiter zu studieren, sicher die bessere Wirkung.

Zu der Hamlet-Gestaltung Bassermanns hatte Landau nur wenig zu sagen. In allgemeinen Ausserungen schrieb er eine wohlwollende Kritik. Einige Mängel sah er wieder in der Deutung der Rolle:

> "Die Pointierung erscheint freilich manchmal zu

reich, zu schwer mit Bedeutung oder richtiger mit Deutung beladen."(259)

Nach diesem Querschnitt durch die verschiedenen Hamlet-Aufführungen, die Landau kritisiert hat, lässt sich feststellen, dass er, mit wenigen kleinen Ausnahmen, keinen Darsteller so geschildert hat, dass auf Grund einer Rollenanalyse eine theaterwissenschaftliche Rekonstruktion möglich wäre. Wie wir im folgenden sehen werden, bietet sich bei Landau diese Möglichkeit nur in sehr seltenen Fällen, und aus diesem Grund ist seine Schauspielerkritik für die Theaterwissenschaft nur von geringem Wert. Allerdings lässt sich nicht verkennen, dass er für seine Zeit als Anreger und wohlwollend Belehrender nicht ohne Wirkung war.

S h y l o c k

Landau kritisierte vier verschiedene Darsteller des Shylock: Friedrich Mitterwurzer, Max Pohl, Emanuel Reicher und Rudolf Schildkraut.

Um es vorweg zu nehmen: Landau hielt die Darstellung Schildkrauts für die beste, da durch sie die edle Grösse des Juden, trotz seiner wilden Rachsucht lebendig wurde. Mitterwurzers Auffassung dagegen lehnte er aus den verschiedensten Gründen ab. Mitterwurzer hatte schon 1890 in Berlin den Shylock gespielt (die Aufführung hat Landau wohl gesehen, aber nicht kritisiert), damals, wie dann im Jahre 1892, ging es unter anderem darum, ob Mitterwurzer an das "Königliche Schauspielhaus" engagiert werden sollte. Landau sprach seine Ansicht zu diesem Plan in seiner Kritik aus:

> "Von der üppigen Gestaltungskraft Mitterwurzers, von seiner Zaubergewalt, die Figuren, die er darstellt, mit Seele und echtem Leben zu erfüllen, konnte man sich einen Shylock grossen Stils erwarten, der die Anwerbung dieses Künstlers für unsere Hofbühne umso begehrenswerter würde erscheinen lassen. Mit einigem Befremden sahen wir den Künstler, der allezeit überraschen will und kann, eine Gestalt bilden, die in mehr als einem unschönen Zuge darauf berechnet schien, über die Möglichkeit eines abermaligen Scheiterns dieses Engagements zu trösten."

Landau sah, wir wir aus diesen Zeilen entnehmen können, nach der Aufführung das Engagement schon gescheitert. Ungeklärt bleibt, ob er durch die Intendanz von dem Nichtzustandekommen des Engagements unterrichtet worden war, was bei seinen guten Beziehungen nicht ausgeschlossen scheint, oder ob er hier einen, in der Kritik selbst wohlbegründeten, Wunsch formuliert hatte. Landau beschrieb die Darstellung Mitterwurzers als eine Auffassung, die versuchte, auch "in den ernsten Szenen den Lustspiel-Charakter" des Stücks hervortreten zu lassen. Allerdings habe sich Mitterwurzer dabei in "das Gebiet des Schwankes und der Posse verirrt." Er spielte den Shylock "als den karikierten Hausierjuden

der alten Posse" in einem "übertriebenen, groben Jargon." Landau glaubte, in der Szene nach Jessicas Flucht menschliche, "wahre und echte Erschütterung" feststellen zu können, und hoffte, dass sich die Darstellung Mitterwurzers von da an ändere. Diese Hoffnung wurde aber nicht erfüllt, sondern das Gegenteil trat ein: Mitterwurzer verfiel in der Tubal-Szene wieder "aus der aufflackernden, breit-grinsenden Schadenfreude in übertriebene Raserei." Auf diesen Satz folgte dann der schlimmste Vorwurf, den Landau dem Schauspieler machen konnte: "An dieser Stelle können wir die Spekulation auf den äusseren Effekt nicht übersehen."

Wie verschieden aber die Beurteilung der Mitterwurzschen Darstellung sein konnte, sehen wir aus einer Äusserung des Theaterkritikers Richard Fellner, der in seiner Kritik zu einer ganz anderen Wertung kam: "Mit geradezu schöpferischer Reproduktionskraft tritt der Künstler an die grosse Szene mit Tubal heran."(260) Es ist natürlich möglich (die Kritik stammt von einem anderen Gastspiel Mitterwurzers), dass durch die Gastspielroutine eine solche Szene völlig in Äusserlichkeiten abgleiten konnte, da uns aber aus verschiedenen Schilderungen (260a) die kraftgenialisch verwilderte Art Mitterwurzers bekannt ist, kann man annehmen,dass Landau sich in der Beurteilung der Szene nicht geirrt hatte. Jedoch nicht nur in den Szenen, in denen er aktiv beteiligt war, outrierte Mitterwurzer, sondern auch dann,wenn er nicht im Mittelpunkt des Spiels stand. Landau hat im Fall der Duse die angenehme Eigenschaft eines grossen Darstellers hervorgehoben, im Hintergrund bleiben zu können (vgl.S.127), hier berichtete er abgestossen von dem Gegenteil:

> "Die Gastspielgewöhnung zeigt ihre Folgen darin,dass dieser Künstler jeden Moment der Ruhe, den ihm die Rolle gewährt, durch ein auffallendes stummes Spiel, das nicht inneren Vorgängen, situationsgemässer Empfindungs-Äusserung, sondern nur dem Bedürfnis entspringt, allzeit die Aufmerksamkeit nur auf sich zu richten. Auch wo Shylock einfach gespannt zuhören muss, lässt ihn Mitterwurzer grosse Gestikulationen entfalten."

Landau verargte es Mitterwurzer auch, dass er die ganze Rolle "mauschelte" und damit an Stellen Gelächter entfachte, die eine ganz andere Wirkung hervorrufen sollten. Seiner Empörung machte Landau Luft, als er beschrieb, in welch grotesker Weise Mitterwurzer die Gerichtsszene darstellte:

> "Es ist aber geradezu Blasphemie, wenn sich Herr Mitterwurzer in die Gerichtsszene, in dem Moment,da er sich zur blutigen Operation an Antonio rüstet, eine lange Gebetspantomime mit vielem Händeerheben und Kniebeugungen hineindichtet."

Im folgenden bemerkten wir, dass Landau, ausser durch die Darstellung an sich, auch noch in seinem jüdischen Glauben getroffen und verletzt war, wenn er entrüstet schrieb:

> "Diese Szene mit einer Art von gottesdienstlichem Charakter zu umkleiden ist so völlig sinnlos,wie es

> ohne jede Spur einer äusserlichen Begründung ist.In dem Moment, da er gottvergessen eine Grausamkeit begehen will, durch die er sich an den Vorschriften seines Glaubens auf's Höchste versündigen würde,inmitten einer grossen, glänzenden Gerichtsszene sollte Shylock ein langes Gebet verrichten??!"(261)

Ohne viel Einzelheiten zu beschreiben, hat uns Landau einen Eindruck von der Darstellung Mitterwurzers vermittelt, und man kann annehmen, dass es tatsächlich peinlich gewesen sein muss, wenn Landau sich gegenüber einem anerkannt grossen Schauspieler zu derartig vernichtenden Äusserungen hinreissen liess.

Als im Jahre 1897 Dr. Max Pohl den Shylock spielte, war er, wie Landau meinte, "etwas mehr Schwankjude als nötig".Damit sprach Landau ein milderes Urteil, als zuvor über Mitterwurzer, aus. Er stellte bei Pohl eine Grundhaltung fest, die der Shylock Mitterwurzers offenbar vermissen liess.

> "Der Shylock des Herrn Pohl hatte den Zug düsterer Grösse, ohne den die unheimliche, durch Hass und Tyrannei erzeugte Rachegestalt nicht verständlich ist"

In dieser Kritik machte Landau beiläufig ein allgemeines Zugeständnis, das sich nicht nur auf die Shylockrolle bezog, sondern allgemein für seine Beurteilung grosser Rollen gelten kann:

> "Innerhalb eines gewissen Raumes wird man einem echten Künstler Freiheit zur Entfaltung seiner eigenen Auffassung gönnen müssen."(262)

Durch eine solche freimütige Aussage dokumentierte Landau, dass es keine allgemein gültige Regel oder ein festes Mass für eine Rolle geben kann. Die Überzeugungskraft und Persönlichkeit des Schauspielers waren auch für ihn immer die ausschlaggebenden Massstäbe, solange die Rollen-Interpretation innerhalb vertretbarer Grenzen blieb.

In der Darstellung Emanuel Reichers sah Landau die fast vollkommene Gestaltung der Rolle, obwohl ihn manchmal wieder der "Lustspielton", auf den die ganze Aufführung gestellt war, störte. Paul Schlenther machte in seiner Kritik eine ähnliche Feststellung, die aber nicht wie bei Landau mit einer Wertung verbunden war: "Fest im komödiantischen Fundament des Dramas hielt Herr Reicher die Gestalt des Shylocks."(263) Reicher erhob sich über die allgemeine Richtung der Inszenierung und war, nach Landaus Meinung:

> "... der echte Vertreter des langverfolgten,niedergedrückten, empört sich aufbäumenden Stammes, in seiner Rede über das Unrecht, das an den Juden getan wird, und über die Rache. Am vollsten wirkte sein Shylock in der Gerichtsszene: ein starker, selbstbewusster Charakter, der kräftigste im Stück, stand dieser Shylock da, und wie er schliesslich zusammenbrach, war er auch im Sturze bedeutend."(264)

Erstaunlich ist für uns die wohl in Landaus Zeit als selbstverständlich geltende Auffassung, dass Shylock nach der Ge-

richtsszene zusammenbrach und als ein völlig Besiegter die Szene verliess. Schildkraut spielte die gleiche Auffassung. In der heutigen Darstellung hat sich die Interpretation insofern gewandelt, als Shylock - man denke an die Darstellung von Ernst Deutsch - zwar tastend und mit verhülltem Haupt, aber ungebrochen die Szene verlässt. Hier hat innerhalb relativ kurzer Zeit ein Stilwandel stattgefunden,der, auch durch unsere Zeit bedingt, unumgänglich erscheint.

Aufschlussreich für die geradezu gegensätzlichen Eindrücke, die ein Schauspieler, in diesem Fall Rudolf Schildkraut, auf seine Kritiker machen konnte, ist z.B. die Besprechung Hermann Bahrs, im Gegensatz zu der Landaus. Bahr verkündete seine Ansicht recht anspruchsvoll und ausschliesslich:

> "Ich sage: diesen Juden darf kein Jude spielen,weil kein Jude den notwendigen Hass für die Figur hat. Wie ihn Schildkraut spielt, möchte man beim Gericht die vornehmen Venezianer prügeln. Wie ihn Mitterwurzer gab, jauchzte man ihnen zu."

Bahr schrieb, dass die Version Mitterwurzers mehr "in der Intention des Dichters ist."(265) Landau vertrat die entgegengesetzte Ansicht, obwohl er sie nicht so provokatorisch aussprach wie Bahr, dem man hier, kurz nach seiner Rückkehr zum Katholizismus, einen leicht forcierten Philosemitismus anmerkt. Für Landau, den gläubigen Juden, kam in der Darstellung Schildkrauts eben das zum Ausdruck,was in keiner anderen Auffassung, die Landau gesehen hatte, sichtbar geworden war: Shylock als "überlegener Geist".Er stützte diese Auffassung mit der dramaturgischen Konzeption Shakespeares, der nicht umsonst niedrige Charaktere an die Seite Shylocks gestellt habe.

> "Schildkrauts Shylock ist in jedem Ton,in jeder Miene urecht jüdisch und doch ohne äusserliches Gemauschel und ohne einen Zug aufdringlicher Karikatur. Das macht: er charakterisiert aus dem innersten Wesen, aus der Seele des Shylock heraus.Die stille Verachtung vor dem geckischen Treiben der venezianischen Noblen lässt diesen Shylock als einen überlegenen Geist erscheinen, das gelegentliche Aufflammen seines langgenährten, in einer starken Individualität festgewurzelten Hasses zeigt uns in scharfer Beleuchtung Shylock als den einzigen starken Charakter. Bei solch einer Darstellung empfinden wir es schärfer als sonst, dass Shakespeare nicht unabsichtlich die ganze Sippschaft um Shylock recht erbärmlich erscheinen lässt, einzig Shylocks Widerpart ausgenommen: die sonnige Porzia. ... Schwächlinge, öde Schwätzer rings umher, Shylock nur eine in ihrer düsteren Weise stark ausgeprägte Persönlichkeit."

Es lässt sich nicht verkennen, dass Landau die dramaturgische Funktion des Shylock etwas überbewertet hat. Im Gesamtaufbau des Stücks ist Shylock im Grunde eine Episodenfigur, die die Gegenwelt vertritt. Nur in der Aufführungsgeschichte hat sich bewiesen, dass von den Darstellern und Regisseuren immer Shylock zum Mittelpunkt der Komödie ge-

macht wurde und nicht die Titelrolle. Der andere Gesichtspunkt, den Landau als so hervorstechend bezeichnet hat, ist der Hinweis auf das echt Jüdische in der Darstellung Schildkrauts. Interessant ist, wie er am Ende das Jüdische in Beziehung zum Menschlichen bringt:

> "Das wilde Auflodern des Hasses im Gerichtsakt-urjüdisch durch und durch, aber menschlich elementar - übte einen starken Eindruck, ebenso das Zusammenbrechen am Schluss."(266)

Es erscheint mir als ein aufschlussreiches Signum der Zeit, wenn ein jüdischer Kritiker betonen muss, dass ein Gefühl "menschlich elementar" sein konnte, obwohl es "urjüdisch" war. Soziologisch gesehen, wirft diese Äusserung ein erschreckendes Licht auf den unterschwellig vorhandenen Antisemitismus und Landaus wahrscheinlich unbewusste Abwehrstellung. Leider aber vermittelt uns Landau in der Kritik nur seinen persönlichen tiefen Eindruck und gibt uns keine Einzelheiten der Darstellung, die darüber aufklären könnten, mit welchen schauspielerischen Mitteln Schildkraut diese grossen Empfindungen hervorgerufen hat.

Schauspielerkritik

Eleonore Duse

Die idealste Erfüllung der Schauspielkunst sah Landau in der Duse. Bei einem Gastspiel im "Lessing-Theater" spielte sie die Hauptrolle in "Fernande" von Sardou. Die Dusesche Gestaltung der Rolle nannte Landau eine Art "Selbstsuggestion", und er versuchte, die grosse Kunst der Darstellung zu beschreiben, indem er sie von den gewöhnlichen und allgemein bekannten Erscheinungsformen der Schauspielkunst absetzte. Einige Tage zuvor hatte die Duse die Kameliendame dargestellt, Landau war auch von dieser Leistung so beeindruckt, dass er sie in seine "Fernande"-Kritik noch miteinbezog.

> "Hier wie dort finden wir nicht einen Darsteller, der sich im Leben umgesehen hat und die gut beobachteten Wirklichkeitszüge mit ordnendem Kunstverstande zu einem Gesamtbilde fügt, wie es der Vorstellung des Dichters entspricht. Sie ist für die Aufführungsdauer wirklich und wahrhaftig diejenige, die sie spielt. Sie erlebt ihre Freuden, erleidet ihre Schmerzen, wird trotz hundertfacher Wiederholungen immer wieder aufrichtig überrascht von dem, was sie überraschen, und aufrichtig niedergeworfen von dem, was sie betrüben soll."

Nach der Beschreibung der nachempfundenen Gefühle und der Spontaneität ihrer Ausdruckskraft stellte Landau fest, wie diese Wirkung zustande kam:

> "Die Mache ist da durch Seele ersetzt, die Technik in Wirklichkeit gewandelt, und unter Einfluss die-

> ser gleichsam hypnotischen oder somnambulen Zwangsvorstellungen ... erleben wir schauspielerische Offenbarungen, wie sie uns die Bühne seit undenkbaren Zeiten nicht geboten hat."(267)

Mit ähnlichen überschwenglichen Worten feierte die gesamte Berliner Presse das erste Gastspiel der Duse. In seiner Analyse der von der Duse dargebotenen Schauspielkunst machte Landau auch in seiner Kritik an der "Kameliendame" auf den Wegfall jeglicher bemerkbaren Schauspieltechnik aufmerksam.

> "Ihre Kunst? Fast könnte uns ein Zweifel über die Richtigkeit dieses Wortes beschleichen. Wenn die Kunst nicht ohne Technik denkbar ist, so könnte man wohl bestreiten, dass hier eine Kunst vorliegt, wo von Technik nichts zu spüren ist, wäre es nicht der höchste Triumph der Technik, sich unsichtbar, unerkennbar zu machen."(268)

Landau sprach hier die Idealvorstellung aus, die ein Schauspieler erreichen könne: dass die Technik der Darstellung, das handwerkliche Können, unsichtbar geworden sei. In keiner anderen Kritik hat er so uneingeschränkt dieses Ideal verwirklicht gefunden und beschrieben. Er lobte aber auch andere Eigenschaften der italienischen Seelenschauspielerin. In Sardous "Cyprienne" ging er weniger auf die Darstellung der Duse ein, sondern hob bei diesem Stück ihre äusserste Zurückhaltung hervor, als ebenso vorbildlich wie selten:

> "Völlig Herrin der Situation am Schluss des zweiten Aktes gibt die Duse im dritten um der Wahrheit willen ihre Herrschaft auf. Dieser Akt gehört nach der Absicht der Dichtung in erster Reihe dem Prunnelles, die Duse tut nichts, um sich vorzudrängen und durch das Spiel eine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken,die ihr der Verfasser nicht zuwenden wollte. Sie verzichtet auf den üblich gewordenen kleinen 'Spitz', sie lässt ihrem Partner völlig den Vortritt."(269)

Es muss verblüffend auf Landau gewirkt haben, dass ein Protagonist, wie die Duse, es über sich brachte, nicht auch dann, wenn sie stumm war, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Dass diese Verhaltensweise nicht selbstverständlich war, können wir an einigen scharfen Angriffen Landaus auf reisende Shakespeare-Darsteller erkennen.Ekstatisch und kritiklos allerdings war die Bewunderung Landaus für die Duse nicht. Ibsens "Nora" sah er in ihrer Darstellung verfälscht.

> "Sie lächelte gelegentlich ironisch oder überlegen, sprach mit aller virtuosen Konversationsgeschicklichkeit, aber die strenge, starre nordische Heldin, der Ibsenschen Charakter, war sie hier nicht.Etwas normenhaftes, für das der Südländerin das Verständnis abgeht, soll hier aufleben, die italienische Nora der Duse liess es vermissen. Sie wirkte ja lebhaft, aber schwerlich im Sinne des Dichters."(270)

Mit dieser Andeutung kam zum Ausdruck, dass es für Landau, trotz grösster Kunst und Virtuosität der Darstellung, vor

allem auf die werktreue Interpretation der Dichtung ankam. In dieser Absicht benutzte er auch die bewusst übertriebenen Attribute zur Charakterisierung der Nora, die ja alles andere als eine "strenge, starre nordische Hildin" ist.Nur mit dergleichen scharfen Gegensätzen konnte er wirkungsvoll auf die verfälschte Deutung der Rolle hinweisen. Eine Beeinflussung seiner kritischen Auffassung von der Werktreue konnte also auch nicht durch die überwaltigende Duse erreicht werden.

In anderen Kritiken bemängelte Landau ebenso die Darstellungen der Duse, wenn sie Ibsen-Rollen spielte. Er sprach ihr nie die grosse gestalterische Kraft ab, zweifelte aber daran, dass durch sie Ibsen richtig interpretiert und dargestellt sei. So in einer Kritik an "Rosmersholm":"Eleonore Duse bot als Rebecca nicht gerade eine nordische, aber doch eine lebensvolle Gestalt."(271)

An dem Beispiel der Kritik an Eleonore Duse können wir erkennen, dass Landau, obwohl er wie die meisten seiner Kollegen enthusiasmiert war, nicht seinen Massstab in der Beurteilung verlor, sondern sich nur mitreissen liess, solange nicht die Grundsätze der Werkreue verletzt wurden.

Matkowsky

Landau verfolgte die Laufbahn des Schauspielers Adalbert Matkowsky von ihrem Beginn an, wenn er auch nicht über alle grossen Rollen, die Matkowsky spielte, berichtet hat. Gleich in seiner ersten Kritik an Matkowsky machte Landau gewisse Einschränkungen bei der Beurteilung dieses Schauspielers, und er wies die Schuld an einer mangelnden technischen Perfektion dem Engagement in Dresden zu:

> "Das Dresdener Theater empfing vor zehn Jahren ein Juwel - es hat sich nicht bewährt in der Kunst, den Edelstein zu schleifen und zu fassen."

Bei der Besprechung der Darstellung des Max Piccolomini stellte Landau die Unstimmigkeiten in der Matkowskyschen Schauspielkunst fest, die fast durch alle folgenden Kritiken hindurch immer wieder auftauchen:

> "Herr Matkowsky entfaltete gestern Abend das ganze Feuer und Ungestüm, die volle Grösse seines Künstlernaturells, freilich, auch die dem urwüchsigen Talent anerzogenen Mängel kamen wieder und deutlicher fast zum Vorschein. ... Die elastisch schöne Heldenerscheinung, das feurige Temperament, die Wucht des Organs, die Leidenschaft, den Eifer, allen Glanz der äusseren Mittel besitzt Herr Matkowsky im Wesentlichen noch, und eine sorgfältige Regie wird sie effektvoll zu verwenden wissen."

Bis hierhin die Lobrede auf das Naturtalent, vom nächsten Satz an aber begann die Kritik an den Unzulänglichkeiten der Darstellung. In seiner Beschreibung der Mängel wird Landau zum Lehrer, der mit erhobenem Zeigefinger nicht nur

auf die Fehler hinweist, sondern auch eine Beherzigung seiner guten Ratschläge für unumgänglich hält, damit Matkowsky sein schauspielerisches Talent wirklich bis zum Letzten ausschöpfe.

> "Herr Matkowsky wird sie (die Mängel) in ihrer ganzen Grösse unbeschönigt erkennen müssen, wenn er die Zeit benutzen will, an ihrer Beseitigung zu arbeiten. In einem an sich löblichen Deutlichkeitseifer meisselt Herr Matkowsky vor unsren Ohren zu lange an jedem Wort. Bei jedem Vokal zeigt sein wohlklingendes Organ das Bestreben, lange zu verweilen, jedes Wort scheint unterstrichen. Nicht aus dem Wachsen oder Sinken des Empfindens, nicht aus dem Gedanken- oder Leidenschaftsgehalt der Rede, sondern vielfach nur aus dem willkürlichen Effektbedürfnis stammt das mächtige Anschwellen oder Sinken des Tons, das Verweilen oder rasche Vorwärtsstürmen in der Rede. Der junge Künstler hat ein doppeltes 'R', das eine liegt in der Kehle, hat einen etwas trivialen Klang, das andere liegt zu stark vorn, rollt zu lange. Auch die Bewegungen sind nicht immer geschickt genug, die schöne Erscheinung gut zur Geltung zu bringen. All das wird der Künstler bei einigem Fleiss aber überwinden, das starke, grosse Künstlernaturell ist jedenfalls da."(272)

Das kritisch-didaktische Prinzip Landaus ist wieder durchgeführt, die negative Kritik wird durch ein grosses Lob eingeleitet und endet auch mit einer durchaus positiven Bemerkung. Wieder ist es kein "Verriss", sondern eine Anzahl von wohlmeinenden Ratschlägen und Empfehlungen, die der Kritiker ausspricht. Zum ersten Mal bemerken wir, dass ihn nicht etwa eine falsche Auffassung zu seinen Äusserungen angeregt hat, sondern falsch eingesetzte Mittel der Darstellung.

In der Kritik an der Rolle des Ferdinand aus "Kabale und Liebe", zwei Tage später, war Landau in seinem Urteil viel sanfter. Entweder hatte seine Kritik auf den Schauspieler eingewirkt, oder die Rolle war tatsächlich von Matkowsky anders angelegt. Allerdings ganz vertraute der Kritiker dem Schauspieler noch nicht.

Während er sonst bei überzeugenden Darstellern sich nicht davor scheute, Ausdrücke zu finden, die keinen Zweifel an der Echtheit der dargestellten Gefühle aufkommen liessen, war er bei Matkowsky mit einer solchen Behauptung vorsichtiger, wenn er schrieb, dass die Gefühle alle tief empfunden "schienen" und nicht "waren".

> "Das seelenvolle Flehen, das gelle Auflachen der Verzweiflung, das Rasen der ratlosen, angstvollen Not - das schien alles aus den Tiefen einer gequälten Seele zu kommen."

Im folgenden Absatz der Kritik bemerkte Landau auch das Zurücknehmen der äusserlichen Mittel und die grössere Selbstbeherrschung in der Handhabung der Sprache:

> "In ruhigen Momenten zeigte Herr Matkowsky das Bestreben, einfach und natürlich zu sprechen, die Übergänge zu leidenschaftlichem Eifer waren alle wohl motiviert und selbst die kleinen Eigenheiten seiner Sprechweise, das lange Rollen des 'R', das willkürliche Umspringen in Tonkraft und Tempo der Sprache kam gestern weit weniger zum Vorschein."(273)

Andere Kritiker, wie Fontane z.B., bemerkten ähnliche Mängel in der Darstellungsweise Matkowskys.(274)

Eine weitere Talentprobe legte Matkowsky bei diesem Gastspiel mit der Rolle des Prinz von Guastalla aus "Emilia Galotti" ab. Landau, der [illegible] die Auffassung der Rolle für nicht ganz richtig hielt, begrüsste in diesem Falle die [illegible] Interpretation, da sie [illegible] eine andere Seite des Darstellers kennenlernen, Landau glaubte, in seiner Kritik feststellen zu können, dass Matkowsky in diesem Falle beweisen sollte, wie er Schauspieler genug ist, um auch Rollen zu spielen, die seiner Eigenart weniger entsprechen, Rollen, in denen er statt seines Naturells, seines Temperaments, einmal [illegible] sollte. Die Auffassung, die allerdings bei diesem Versuch zustande kam, in der der Prinz "mit einem [illegible] Anflug von Geckenhaftigkeit" [illegible] war und somit der Vorführung, als den von der eigenen Leidenschaft [illegible] Führers [illegible], entsprach, nach [illegible] Meinung [illegible] des verständigen Lessings. Jedoch räumte er dem Schauspieler auch hier wieder das Recht zu einer eigenen Interpretation ein, was seine undogmatische Grosszügigkeit abermals unterstreicht.

> "Man kann diese Auffassung begreifen, auch wenn man sie nicht gerade teilt. Wir hätten wohl mitunter ein [illegible] gewünscht, obwohl es uns für die Beobachtung und Beurteilung seines Talents interessant war, ihn von dieser,neuen Seite kennenzulernen."(275)

Fontane stiess sich in seiner Kritik viel mehr an der verfälschten Auffassung als Landau.(276)

Bei der Besprechung von Calderons "Das Leben ein Traum", in der Matkowsky die Rolle des [illegible] spielte, machte er den Vorwurf, die [illegible] das Widersprüchliche in der Darstellung aufgehoben, das Missverhältnis der Naturbegabung und der erlernbaren Technik.

> "In den Szenen, da das heisse Temperament Sigismunds durchbricht, da ein starkes lang verhaltenes Naturell jäh zum Vorschein kommt,... da zeigte sich die elementare schauspielerische Kraft des Herrn Matkowsky in ihrem vollsten Glanze. Der Aufschrei, mit dem der zum ersten Mal der Fesseln entledigte, ... Sigismund zum Bewusstsein seiner selbst kommt, übte eine wahrhaft erschütternde Wirkung aus."

Diesem Eindruck konnte Matkowsky trotz seiner Naturbegabung [illegible] erreichen, und Landau setzte die Leistung deshalb auch [illegible] von den weniger gelungenen Szenen ab. Hier [illegible] er wieder auf die technischen Fehler des Schau-

spielers aufmerksam:

> "So glänzend Herr Matkowsky da wirkte, wo er die Vielfalt seiner natürlichen Gaben entfalten,da,wo das Erlernbare, das zu Erlernende in der Kunst sich zeigen soll, da zeigte sich auch, wo der junge Künstler mit Eifer die Vervollkommnung anzustreben hat. Die reflektierenden Monologe bilden die schwächste Stelle seiner Leistung. Das grosse Selbstgespräch am Schluss des dritten Akts, das die ganze Wandlung im Wesen Sigismunds hervorbringt, den eminent wichtigen Wendepunkt im Stück brachte Herr Matkowsky nicht zur rechten Wirkung. Er grübelte zuviel hinein in die einfache Rede, unterstrich und betonte mehr als ein Schauspieler vor einem gebildeten Publikum tun darf und stand dabei der deklamatorischen Vortragsweise doch unendlich näher, als der einfachen natürlichen Reflexion."(277)

Wieder lassen sich aus der Besprechung genau die Schwächen und Stärken des Schauspielers ablesen. Alles was Matkowsky aus dem Gefühl heraus gestaltete, gelang ihm zu ungeheurer Wirkung, und immer dann, wenn der Intellekt und die Technik zur Anwendung kommen sollten, versagte er. Die Zerpflückung und Uberbetonung des Monologs muss fast eine für das Publikum beleidigende Wirkung ausgeübt haben. Dass der Monolog dann auch noch in deklamatorischem Stil vorgetragen wurde, zerstörte offenbar,wenigstens bei Landau, den bis dahin günstigen Eindruck und entlarvte die äusserlichen Mittel der anderen Szenen. Sogar in der Kritik an Matkowskys Darstellung des Orest, die er im ganzen "überwältigend" nannte, machte er am Schluss einige kleine Einschränkungen.Zuerst jedoch spricht er überzeugt von der unmittelbar wirksam gewordenen Echtheit aller dargestellten Gefühle. Die Einschränkungen, die er noch ein Jahr zuvor bei der Rolle des Ferdinand machte, sind verstummt und haben dem Gegenteil Platz gemacht.

> " ... wer den Schmerz, die innere Zerwühlung einer Seele, so ergreifend malen, den Jubel der Wiederkehr zum Leben so freudig auf uns alle übertragen kann, der ist mit all seinen Empfindungen bei der Sache, der ist allen Künsteleien und raffinierten Berechnungen fern."

Hoffnungsvoll äusserte er sich danach zu den bekannten,aber offenbar immer noch nicht beseitigten Fehlern der Darstellung.

> "Das Sprunghafte wird der Künstler sich schon abgewöhnen, wie er ja manche störende Äusserlichkeit, zum Beispiel das starke Übergewicht des Buchstaben 'R' in der Sprache sich abgewöhnen wird, wenn er erst dauernd hier ist."(278)

Landau kritisierte zweimal Matkowsky in der Rolle des "Prinz von Homburg", beide Male, die Kritiken entstanden in einem Abstand von fast fünf Jahren, äusserte er die gleichen Bedenken:

> "Die Todesangstszene, im Wesentlichen schön und charakteristisch gespielt, erreichte die Wirkung nicht, welche der Künstler hätte erzielen können."(279)

Und in der anderen Kritik hiess es:

> "..., die Darstellung der frostgeschüttelten Todesangst will ihm nicht so recht glücken. Die Wirkungen, welche die leichtbeschwingte Beredtsamkeit und die alle Nerven in ihren Dienst stellende Darstellungskunst eines Kainz in diesem Moment erreicht, bleiben Matkowsky versagt."

Wir treffen hier wieder auf eine wenig glückliche Eigenart des Kritikers Landau. Er stellte zwar das Missglücken der Szene fest, beschrieb aber nicht, aus welchen Gründen die Darstellung missraten war. Er hatte also den gefühlsmässigen Eindruck, dass Matkowsky in der Todesangstszene versagte, versäumte aber, wie es im allgemeinen nicht seine Art war, beobachtete Einzelheiten zu fixieren. Offenbar waren ihm die wahren Gründe des Scheiterns nicht bewusst, und deshalb konnte er nur als leuchtendes Vorbild Kainz erwähnen, der mit "Nerven" in dieser Szene eine tiefere Wirkung hinterliess als Matkowsky mit seinem überfrachteten Gefühl. Aber nicht nur bei der Darstellung der Todesangstszene meldete Landau seine Bedenken an, sondern er schied wieder das Talent Matkowskys in die Naturbegabungen und den Schauspieler, der in den reflektierenden Szenen versagte. Vorzüglich erschien ihm Matkowsky "in der Erscheinung und Haltung", sowie "als glühender, werbender Liebhaber," jedoch "für den Träumer und den Nachtwandler hat Matkowsky die rechte Ausdrucksform nicht".(280) Landau blieb kritisch auch dem anerkannten schauspielerischen Genie gegenüber,er liess sich auch von Matkowsky nicht in seiner kritischen Haltung überwältigen.

Die Darstellung des Marquis von Posa, endlich, die letzte ausführliche Besprechung Matkowskys, die Landau schrieb, bringt uns auch nur eine Beschreibung der vielfältigen Deutungsmöglichkeiten, die der grosse Schauspieler seinen Kritikern gab. Julius Bab nannte die Darstellung "geradezu anti-schillerisch."(281)

> "Was hat Matkowsky aus diesem begeisterten Sprecher der Aufklärungsphilosophie gemacht?! Einen Niederländer, schwer, wuchtig, ernst und gütig - einen tiefen, wortscheuen, keuschen Menschen, der vor den König gestellt mit schamvoller Überwindung langsam und mühsam Wort für Wort sich abringt, mit stockender, verhaltener Inbrunst - bis das Übermass der Empfindung durchbricht und sein Innerstes wie mit einem einzigen Laut in den Schwung der letzten Worte hinaustaumelt."

Der Kritiker Paul Mahn schrieb, dass sich in der Darstellung "Realistik und grosser Stil aufs Prächtigste zu einer höheren Einheit" zusammenfüge. Interessant wird der Unterschied dieses Kritikers zu Landau in der Deutung der letzten Szene vor der Königin. Mahn schrieb hierzu:

> "Es gab ein wunderbares Zusammenspiel, wie hier die Notwendigkeit, die Unabänderlichkeit eines letzten Entschlusses so herzhaft hervortraten und dennoch die Wehmut ständig hindurchzittert, ein Leben, das noch G osses hoffte, hingeben zu müssen ..."(282)

Gerade diese Szene aber hielt Landau für "unschillerisch", wie es Bab schon für die ganze Anlage der Rolle getan hatte. Landau meinte, dass Matkowsky sich in dieser Szene für seine sich selbst auferlegte Zurückhaltung während der "grossen Rede von der Gedankenfreiheit entschädigen" wollte.

> "Den Abschied von der Königin erfüllte er mit einem besonderen reichen Spiele. Ein Orkan von Leidenschaften schien durch die Schlussworte 'O, Königin, Gott, das Leben ist doch schön!' zu toben, und dabei küsste dieser Posa der Königin sechs oder achtmal hintereinander leidenschaftlich die Hand. Es wirkt befremdlich, unschillerisch und trug ein Liebhaber-Element in die Rolle. ... Es war oft mehr Shakespeare als Schiller."

Ausser den verschiedenen sprachkritischen Bemerkungen haben wir hier eine der wenigen Stellen der Landauschen Matkowsky-Kritik, wo er ein Handlungsdetail beschrieb. Einzig diese Stelle schien ihm wichtig genug, um daraus abzuleiten, dass Matkowsky die Rolle verfälscht gegeben habe. Obwohl Landau nicht direkt eine andere Darstellung forderte, ist doch unverkennbar, dass er hier auf die einzuhaltende Werktreue pochte, die Matkowsky durch seine eigenwillige Deutung verletzt hatte. Während die beiden zitierten Kritiker die Rede vor dem König sich entwickeln und steigern sahen, beschrieb Landau seinen Eindruck anders:

> "Matkowskys realistischer Posa opferte den Effekt der grossen Rede von der Gedankenfreiheit, die stärker wirkt, wenn sie mit Schwung und Feuer vom Anfang bis zum Ende in einem Zuge herunterdeklamiert wird." (283)

In solchen Äusserungen finden wir die schon einige Male betonte alte ehrfürchtige Auffassung der Klassik und ihrer Spielweise. Während Landau sie angriff, wenn sie übertrieben wurde und zu eintönig dargestellt war, forderte er bei Schiller geradezu die Deklamation, natürlich nicht die leere, sondern die vom Leben erfüllte Deklamation, wie er sie bei Kainz in einigen Rollen kennengelernt hatte. Die realistische Darstellungsweise, die er bei Shakespeare noch hingehen liess und sogar befürwortete, lehnte er bei Schiller-Aufführungen ab.

Zusammenfassend können wir feststellen, dass Landau die Schauspielerpersönlichkeit Matkowskys durchaus richtig erkannt und eingeschätzt hat. Er lobte seine grandiose Naturbegabung, erkannte aber gleichzeitig seinen weichen und energielosen Charakter, der nicht in der Lage war, offensichtliche Mängel seiner Darstellung durch Vervollkommnung seiner schauspielerischen Technik auszumerzen.

K a i n z

An diesem Schauspieler, der dem "Naturkünstler" Matkowsky so entgegengesetzt war, hatte Landau bei weitem nicht so viel auszusetzen. Die bewunderten Eigenschaften des zu seiner Zeit von Berlin vergötterten Kainz, die sich aus Verstand, Fleiss, Wissen, Gedächtnis und immer einer gewissen Spekulation zusammensetzten, nicht zu vergessen, das Fünkchen Genie, das alle diese Eigenschaften erst zur Wirkung bringen konnte, beschrieb Landau in seinen Kritiken ausführlich. Landaus erste Bemerkung über Kainz finden wir im Jahre 1887:

> "Wieviel Feuer und Leben goss nicht Herr Kainz in die Gestalt des Beaumarchais, wie war seine Rede voller Glut und das Spiel doch auch nicht ohne Adel!" (284)

Mit einer solchen kurzen Bemerkung hätte sich der Kritiker einige Jahre später wohl kaum begnügt, denn dann hätte er beschreiben müssen, wie die Darstellung durch die ganz eigene Rollenprägung -"er spielte den Beaumarchais in einer Art Goethemaske"(285)- zu einer bravourösen Leistung wurde. Zu dieser Zeit ordnete sich Kainz noch in ein Ensemblespiel gut ein.

Bedenklicher wurde es damit schon in dem Lope de Vega - Stück: "König und Bauer". Kainz verkörperte den König, und Landau bezeichnete ihn als eine glatte Fehlbesetzung:

> "Da regt sich keinerlei Leidenschaft, da ist nichts von starker Empfindung oder eigenartiger Charakterentfaltung. Die Rolle brachte den Künstler in Verlegenheit, und die Besetzung hätte den Charakter für den Zuschauer leicht verwirren können."

Mit der letzten Bemerkung erhalten wir ein Beispiel für die bedauerliche Festlegung eines Schauspielers. Da in dieser an sich recht guten Rolle keine starken Leidenschaften für den Schauspieler waren, brachte die Besetzung mit Kainz die Zuschauer in Verwirrung, da sie sich nur sehr schwer vorstellen konnten, dass Kainz auch solche Rollen spielte. Kainz konnte sich auch, nach Landaus Aussage, nicht auf den einfachen Charakter der Rolle beschränken, sondern versuchte, seine darstellerische Eigenart in den Vordergrund zu stellen, worunter natürlich die ganze Vorstellung litt.

> "In dem Bemühen, die ihm widerstrebende Rolle zur Geltung zu bringen, entfernte sich der sonst so natürliche Darsteller im Schlussakt sogar zuweilen von dem wohlangebrachten einfachen, ruhigen Ton." (286)

Von seiner Launenhaftigkeit und Unberechenbarkeit berichtete Landau auch in der Besprechung von "Kabale und Liebe". Helene Richter hat in ihrem Kainz-Buch ausführlich über seine Labilität berichtet. Landau wird wohl eine Aufführung getroffen haben, in der Kainz mit einem "Heut mag i net!" (287) die Garderobe betreten hat, und kein Kollege ihn durch irgendeine besondere Nachricht aufmuntern konnte. Landaus feines Gefühl für Nuancen liess ihn diese Missstimmung denn auch gleich spüren, die wahrscheinlich einem grossen Teil

des Publikums garnicht aufgefallen war.

> "Gestern freilich erschien uns Herr Kainz mitunter zerstreut, indisponiert. In der Szene mit dem Präsidenten in Millers Haus mindestens war Kainz nicht mit der Seele bei der Sache, schien er wie abgezogen, durch irgendeine Stimmung und nur äusserlich, mechanisch in der Rolle."

Was Julius Bab 1912 in seinem Gedenkbuch "Kainz und Matkowsky" als das hervorstechendste Merkmal von Kainz herausstellte: "... ein Vortragskünstler von höchstem Können und grösster Intelligenz - kein Schauspieler, das schien uns der zweite Kainz auch auf der Bühne",(288) hatte Landau schon beim ersten Kainz (d.h. bevor er von Berlin nach Wien ging) festgestellt. Natürlich konnte er diesen Tatbestand noch nicht so pointiert formulieren, da der Schauspieler ja noch mitten in der Entwicklung stand. Es fällt jedoch auf, dass Landau in der Wortwahl bei der Charakterisierung des Darstellers nicht sehr unterschiedlich verfährt.

> "Die Meisterschaft des Vortrags ist uns nunmehr vertraut, wir kennen und schätzen die Selbstverständlichkeit, mit der er jede Leidenschaft so natürlich darstellt."(289)

Auffällig hierbei ist ausserdem die Feststellung, dass Kainz in seiner Darstellung "so natürlich" sei. Eine solche Bemerkung, und dazu noch positiv im Jahre 1888, legt Zeugnis ab von der bei Kainz widerspruchslos akzeptierten Natürlichkeits-Auffassung gegenüber dem immer noch allgemein verbreiteten und gewöhnlichen Deklamationsstil.

Landaus Kritik an "Heinrich IV.", in dem Kainz den Prinzen Heinz spielte, war eine einzige Lobeshymne. Er sprach von dem "jugendlichen Genie", das mit "tollem Übermut", mit "sprudelndem Humor in den Szenen mit Falstaff" agierte und mit "kindlicher Zärtlichkeit und Unterwerfung" vor dem Vater stand. In der Szene endlich, in der sich Prinz Heinz und Percy gegenüberstanden, "da meinte man sogar die äussere Erscheinung des Darstellers wachsen zu sehen, mindestens hatte man kaum noch das Gefühl, dass die Figur des Darstellers das rechte Heldenmass denn doch nicht erreiche." (290) Leider können wir aus diesen überschwenglichen Bewunderungshymnen nichts konstruktives für die Theaterwissenschaft herauslesen, ausser der Tatsache, dass der Eindruck selbst auf den bei "Genies" sonst so skeptischen Landau überwältigend gewesen sein muss.

Wie Kainz' Darstellung ein Produkt genauer Ineinanderfügung und Beherrschung der einzelnen Teile war, wie sie aus Intellekt und Seele zusammengesetzt wurde, lässt sich aus einer Besprechung seiner Darstellung des Marc Anton ablesen. Landau hat hier ohne Angabe oder Definition äusserer Mittel den technischen Ablauf der Hauptszene wiedergegeben, und es spiegelt sich in der Beschreibung die Faszination wieder, die von diesem technisch perfekten, aber dabei auch heissblütigen Schauspieler ausging:

> "Herr Kainz ist nach Erscheinung nicht männlich,

> nach Haltung nicht imponierend genug für den Marc Anton. Wenn ihm aber die Rede von den Lippen rauscht, einschmeichelnd bald und dann wieder aufstachelnd zur Wut und Empörung, dann ist die allzu jugendliche Erscheinung vergessen, und wir fühlen uns ganz im Bann dieses reichen Künstlernaturells. Wie aus der zurückhaltenden klugen Vorsicht sich nach und nach die an Bitterkeit und Schärfe sich steigernde Ironie entwickelt, wie dann die kunstvolle Andeutung schlichter Kunstlosigkeit in der Rede hinüberführt zum flammenanblasenden wilden Empörungsruf, das war ein seltenes Meisterstück theatralischer Redekunst, Seele und sicher gehandhabte Technik hatten sich dabei verbunden, um die seltene Wirkung hervorzurufen."(291)

Landau hatte mit sicherem Blick die aus Fleiss und Wissen, Spekulation und Verstand aufgebaute Leistung erkannt und durchschaut. Die Kennzeichnung, dass "schlichte Kunstlosigkeit" kunstvoll angedeutet war z.B., beweist, wie genau Landau erkannte, dass hier ein kühler Kopf grosse Wirkungen genau berechnend einstudiert hatte. Diese Entschlüsselung oder vielleicht Entzauberung der Leistung änderte nichts an dem positiven Werturteil, denn es war Landau klar, dass, auch wenn die Wirkung und ihre Ursachen und Gründe durchschau- und erklärbar waren, nur das Talent sie zur festgefügten schauspielerischen Vollendung bringen konnte.

Ebenso unbestritten in der Wirkung stand die Gestaltung des Franz Moor für Landau fest. Ausser der schon erwähnten (vgl. S.70) Verjüngung der Rolle durch Kainz stellte Landau noch andere Neuerungen in der Auffassung fest:

> "Man sah es, dass Franz der jüngere Bruder ist, man verstand sein Handeln aus einer treibenden Leidenschaft des Bösen weit besser als sonst aus der nüchternen Intrige. Kainz spielte einfach, natürlich, unter Verzicht auf alle ererbten Kunststückchen, aber man sah wie durch ein Glasgehäuse in die Werkstatt einer Seele."(292)

Die Rolle als nüchternen Intriganten aufzufassen, erscheint uns heute ebenso befremdlich wie die Tatsache, dass sich offenbar andere Schauspieler "ererbter Kunststückchen" bedienten. Dass man "wie durch ein Glasgehäuse in die Werkstatt einer Seele" blicken konnte, gibt uns abermals einen Beweis für unsere aus Landaus Kritiken herausgelesene Annahme, dass die Kainzsche Gestaltungsweise nichts "Unerklärliches" hatte, wie beispielsweise diejenige Matkowskys, der aus seinem Naturell heraus spielte, sie war zwar unnachahmlich aber trotzdem für den erfahrenen Betrachter geistig nachvollziehbar.

Obwohl Landau die historische Bedeutung der Aufführung des Stückes "Die Jüdin von Toledo" nicht erkannt hatte (vgl. S.73), würdigte er Kainz in seiner Kritik ausführlich. Allerdings finden sich in der Besprechung keine wesentlichen neuen Anhaltspunkte, die uns für die Beurteilung Landaus wichtig sein könnten.

Als Kainz 1899 im "Deutschen Theater" in Molières "Misanthrop" die Hauptrolle spielte, rief Landau begeistert aus: "Das ist keine Rolle mehr und kein Spielen! In diesem Alcest lebt und tobt das Temperament des Misanthropen." Helene Richter schreibt in ihrem Kainz-Buch dazu:

> "Kainz erreicht hier die höchste Meisterschaft in der restlosen Verkörperung einer dichterischen Gestalt, indem er sich in der Rolle gewissermassen das eigene Schicksal vom Herzen spielt."(293)

Nur in dieser Rolle glaubte Landau Kainz ganz die Darstellung und das Einswerden mit der Figur. Zwar beschrieb er wieder die vollkommene Technik, mit der Kainz den Vers behandelte, aber in diesem Fall, so meinte Landau, stimmten Mensch und Rolle überein.

> "Wenn Kainz-Alcest eine Rede herunterrast im furiosesten Tempo, wobei doch kein Versfuss Schaden leidet, kein Atom eines Buchstabens etwas einbüsst, so ist das nicht nur eine Sprechtechnik ohnegleichen, nicht ein bravouröser Vers-Galopp. Es ist eine Empfindung in jedem Wort und der ungestüme Drang dieses Empfindens allein bestimmt das Tempo der Rede."

Endlich konnte er schreiben, dass Kainz eine dichterische Schöpfung in sein "eigenstes Naturell" aufgenommen habe und nicht wie so oft bei anderen Rollen eiskalt daneben stehe. Er fand eine Stütze für seine Behauptung darin, dass Alcest und nicht der Darsteller nach Worten suchte, wenn er einmal steckengeblieben war:

> "Eine Probe auf die Echtheit seiner Darstellung ist es darum auch, wenn ihm im flotten, zugleich so natürlichen und doch so melodischen Vortrag der Verse einmal ein Wort entwischt. Da ist er nicht der Schauspieler, der ein Wort der Rolle sucht, er ist der Mensch, der eben nach dem rechten Worte hascht, in das er seinen Gedanken kleiden soll."(294)

Man spürt, wie glücklich Landau war, endlich einmal volles Lob spenden zu können, ohne Mängel zu entdecken, und sei es nur der Mangel der Überperfektioniertheit. Wie ehrlich seine Begeisterung war, erkennt man auch daran, dass er mit diesem, fast naiv zu nennenden, Beweis für die "Echtheit" der Darstellung bürgte.

Als Kainz 1907 im "Neuen Schauspielhaus" den Mephisto spielte, fand er bei Landau bei weitem nicht die Anerkennung wie zuvor. Mit wenigen Worten charakterisierte Landau die Anlage der Rolle: Kainz formte sein Charakterbild aus den zwei "auffälligsten Merkmalen, die ihm der Dichter mitgibt": Der "Schalk" und der "Cavalier" sind die Grundelemente der Rollen-Auffassung.

Kainz begleitete die Handlung zwar mit "einem beissenden Humor, mit geistvoller Ironie und Sarkasmus", jedoch, und hier setzte die negative Kritik ein, "wer freilich auch den Satan suchte, den Dämon, fand ihn nicht." Wieder unterstrich Landau die "Meisterschaft, mit der er das Wort beherrscht und in jedem beliebigen Licht erglühen lassen

kann",(295) aber hier sprach er nur von der äusserlichen Technik und nicht von der inneren Anteilnahme des Künstlers. Paul Schlenther machte Kainz den gleichen Vorwurf, wenn er schrieb, dass er den Franz "mit allen äusseren Mitteln seiner starken Routine und seiner unfehlbaren Dialektik, jedoch ohne jede seelische Beteiligung"(296) spielte. Diese fehlende Anteilnahme machte Landau zwischen den Zeilen Kainz immer wieder zum leisen Vorwurf, und wie wir feststellen konnten, hat Landau, in den hier angeführten Kritiken, nur einmal von der völligen Übereinstimmung der Rolle und des Menschen gesprochen.

In den Vertragsstreitigkeiten, die Kainz mit Ludwig Barnay hatte, war Landau als Chefredakteur des "Berliner Börsencourier" Freund und entschieden auftretender Verteidiger einer menschlichen Gerechtigkeit, der Einzige, der rückhaltlos auch mit seinen Veröffentlichungen Kainz untersützte. Helene Richter betont diese Funktion des BBC ausdrücklich:

> "Der 'Berliner Börsencourier', der in unverhüllter Parteinahme für Kainz kämpft, wirft die Frage auf, ob auf einen vom Schiedsgericht noch garnicht ausgesprochenen Kontraktbruch die Todesstrafe durch Verhungern stehen könne?"(297)

Als Oskar Blumenthal Kainz endlich wieder Arbeitsmöglichkeit bot, schaltete sich Landau abermals ein und befürwortete dieses Unternehmen.

> "Die Redaktion des'Börsen-Courier' nimmt die Gelegenheit wahr, Blumenthals Standpunkt kräftig zu unterstreichen. Die vom Bühnenverein verhängte Ächtung schlage den Rechtsanschauungen unserer Zeit ins Gesicht."(298)

Auf diese Weise nahm Landau als Chefredakteur auch an privaten Interessen der Schauspieler teil und vertrat dabei eine Auffassung, die sich im Gegensatz zu allen Berliner Bühnen befand. So zeigt sich wiederum, dass er sich mit seinem Gerechtigkeitssinn ebenfalls nicht dogmatisch festlegte und für eine Politik zeichnete, die für das Kulturleben der Stadt viel fruchtbarer war, als die kleinliche Paragraphenreiterei der Theaterdirektoren. Während Landau im 'Börsen-Courier' eindeutig Stellung bezog, zeichnete die Haltung der meisten anderen Zeitungen ein neutrales, nichtssagendes Berichten aus. Diese klare und mutige Haltung sollte seine Schwächen, die er manchmal in seiner Kritik zeigte, durchaus aufwiegen.

B a r n a y

Landau kritisierte Ludwig Barnay ausführlicher nur in drei klassischen Rollen: Marc Anton, Othello und Wallenstein. In allen drei Besprechungen bemängelte Landau die willkürliche Auffassung Barnays, die sich, nach Landaus Meinung, zu sehr der unterkühlten Natürlichkeitsmache näherte, auf der anderen Seite griff er aber auch die offensichtliche Effekthascherei des Schauspielers an. Barnay gehörte als Direk-

tor des "Berliner Theaters" ohne Zweifel zu den profiliertesten Köpfen der Berliner Bühnen und hatte sicherlich, trotz der verschiedensten Angriffe, hohe schauspielerische Qualitäten. Landau liess sich aber auch hier nicht von der Wirkung verblüffen, sondern legte seinen persönlichen Massstab in der Beurteilung der Leistungen Barnays an. Die auch schon durch die Meininger Aufführung allgemein bekannte und "vielbewunderte Leistung" Barnays als Marc Anton liess Landau nicht davor zurückschrecken, Unzulänglichkeiten in der Darstellung aufzudecken und zu kritisieren:

> "In der grossen Marc Anton-Rede bewährte sich Barnay abermals als Meister der Auseinandersetzung,der Effektberechnung. Die Wirkung auf das Publikum war eine sehr starke. Wenn aber trotzdem der frei herausbrechende, der hinreissende Schlussteil der Rede nicht wie sonst geradezu entflammend wirkte, so erklärt sich das vielleicht aus der Übertreibung eines Vorzugs, aus einem Zuviel im Streben nach Natürlichkeit und Einfachheit. ... das Übermass an Zurückhaltung und vermeintlicher Natürlichkeit verführt leicht zur Unwahrheit, zur ungünstigeren, weil nüchternen Unwahrheit."(299)

Karl Frenzel beurteilte die Darstellung ganz ähnlich:

> "Aber auch er, in Perhorreszierung des altmodisch Marktschreierischen, treibt die Schlichtheit bis zu einem Grade, wo sie mit dem noch höheren Kunstgesetz, dem der Wahrheit, in Konflikt gerät. Man kann in jeder Tugend zu weit gehen, also natürlich auch in der Schlichtheit."(300)

Wir dürfen in diesem Angriff keineswegs eine Absage Landaus an die natürliche Darstellungsweise sehen, die er bei anderer Gelegenheit, wie z.B. bei Kainz, immer lobend hervorhob, er warnte nur vor Übertreibungen in jeder Hinsicht. Überhaupt verfolgte er die Wandlung des Darstellungsstils sehr wohlwollend. "Die moderne Wandlung vom deklamatorischen zum realistischen Ton vollzieht sich auch in dieser Künstlerin",(301) stellte er an Klara Ziegler bei der Aufführung des "Demetrius" fest. Ebenso begrüsste er diese Wandlung bei Possart in der Eröffnungsvorstellung des "Lessing-Theaters":

> "In Herrn Possart, der als Künstler durch Erfolg und Ruhm unbeirrt immer weiter an sich arbeitet,vollzieht sich eine Wandlung, die dem Entwicklungsgange unserer Kunst überhaupt entspricht. Der Idealismus geht in Realismus über."(302)

Diese sachlichen Feststellungen, 1888 geschrieben, gerade bei älteren Künstlern, können als eine Anerkennung und Befürwortung des Stilwandels gewertet werden.

Bei Barnay stellte auch Fontane diese Wandlung fest, bemängelte aber ebenso wie Landau die neue Form, die die Rolle nicht ausfülle:

"Warum dieser Ausfall an Gefühl und Leidenschaft? Warum dieses Manko?"(303)

Als Othello hatte Barnay offenbar seine Auffassung gewechselt, denn hier beschrieb ihn Landau wieder als den "sehr effektvollen" Schauspieler. Er kennzeichnete auch diesmal nicht die schauspielerischen Mittel Barnays, sondern beschrieb in der Kritik lediglich die Rollen-Auffassung.Barnay spielte die Rolle "aus dem heissen Mohrentemperament heraus", stellte Landau fest und vermerkte weiter, dass der Künstler seine Sucht zur Unterspielung hintanhalte und den Mohren vielmehr "durch das Sprunghafte, Plötzliche, durch ein Überpoltern und Überstürzen der Sprache, durch das Plötzliche der Inspirationen, durch die unruhige Hast der Bewegungen"(304) charakterisierte. Durch eine solche Darstellung erhalten wir wenigstens einen oberflächlichen Eindruck von der Rollen-Auffassung und Darstellung, obwohl sich die Beschreibung wieder nur in allgemeinen Formulierungen bewegte.

Eine scharfe Ablehnung sprach Landau zu Barnays Gestaltung des Wallenstein aus. Wieder leitete er seine Kritik, wie es seinem Stil entsprach, mit einem allgemeinen Lob ein,indem er über die bekannten künstlerischen Eigenschaften des Schauspielers schrieb:

> "Was Barnays glänzende schauspielerische Eigenschaften, was seine Grösse ausmacht, ist just dem Wallenstein nicht günstig."

Durch seinen übertriebenen Drang nach "Einfachheit, nach streng nüchterner Natürlichkeit" liess er die Wallensteingestalt nicht voll zur Geltung kommen. "Sein Wallenstein war eine zu realistische, trockene Figur von einem gewissen Alltagswesen." Auch Julius Hart und Fontane machten ähnliche Feststellungen:

> "Über seinen Wallenstein heisst es am 9.4.90, dass er Vornehmheit und Natürlichkeit zeige, aber kein Temperament, und einen müden Mann spiele. Auch Fontane hat von der 'halb nonchalanten Barnayschen Ruhe' gesprochen."(305)

Landau ging aber in seiner Kritik noch weiter, indem er ausführte, dass die schlechte Wirkung keineswegs nur von der erstrebten Natürlichkeit ausginge:

> "Den ersten grossen Monolog gleich sprach Herr Barnay keineswegs im Tone der Reflektion, ... er sprach ihn, wie ein geschickter, glänzender Schauspieler - einen gut memorierten Prolog schön vorträgt."(306)

Bei dieser Charakterisierung erhalten wir einen einigermassen zuverlässigen Einblick in die Darstellungsweise Barnays als eines routinierten Darstellers mit "schönen Mitteln", leider aber hat Landau auch hier nicht ausführlicher die schauspielerischen Ausflucksformen bezeichnet. Zu Landaus Barnaybild lässt sich nach dem wenigen vorhandenen ausführlicheren Kritiken sagen, dass er den Schauspieler durchaus richtig als einen hochbegabten, aber zu sehr mit äusseren Mitteln arbeitenden Künstler erkannt hatte. In seinem Effektbedürfnis übertrieb er immer die jeweils von ihm bevorzugte Stilart, und so konnte, nach Landaus Meinung, niemals eine runde, uneingeschränkt anerkennenswerte Leistung entstehen.

K l a r a Z i e g l e r

Landau kritisierte diese "furchtbar donnernde Heroine"(307) nur in einigen Rollen, in denen sie an Barnays neu eröffnetem "Berliner Theater" auftrat. Gleich in der Eröffnungsvorstellung "Demetrius" spielte sie die Marfa. Landau stellte bei ihr, die "der Reichshauptstadt so lange ferngeblieben" war, eine "Veredlung der Fülle der künstlerischen Mittel" fest, hatte aber gleich einiges zu bemängeln. Um den neu angekommenen Star jedoch nicht zu verärgern, entschuldigte er die falsche Rollen-Auffassung mit "einer Idisposition, einer gelinden Heiserkeit." Nur aus diesem Grunde sei es möglich gewesen, so argumentierte Landau, "dass sie den grossen Monolog,die Feuerrede von Rache und Krieg, in einem lyrisch-elegischen Tone hielt." Der Gesamteindruck der Leistung muss jedoch günstig gewesen sein, zumal Landau sich zur Bekräftigung seiner Ansicht auch auf das Publikum berief, das sehr wahrscheinlich aber die Eröffnungsvorstellung eines neuen Theaters kaum mit Missfallenskundgebungen begleitet hätte.

> "Ihr (Klara Zieglers) Erfolg im realistischen Berlin ist umso höher anzuschlagen, als die Wandlung in ihr doch noch nicht ganz durchgeführt ist,"(308)

lautete der Schluss der Landauschen Besprechung, nachdem er vorher die schon zitierte Wandlung beschrieben hatte.Bei der kurz darauf folgenden Aufführung der "Braut von Messina" in der Klara Ziegler die Mutter, Donna Isabella,spielte, versuchte Landau auf andere Weise den pathetischen Ton der alten Tragödin zu rechtfertigen, wenn er schrieb, dass "gerade der antike Geist dieser Schicksalstragödie, ... den getragenen Ton nicht bloss verträgt, sondern vielleicht sogar dringend verlangt." Am Anfang schrieb er freilich,dass sich "unser Ohr und unser realistisch geschultes Kunstgefühl gegen den getragenen, pathetischen Ton dieser Künstlerin sträubt."(309) Diese etwas unsichere Stellungnahme muss uns befremden,da Landau sonst nicht so nachgiebig in seinen Ansichten war.Wahrscheinlich fiel aber hierbei eine völlig falsch angewandte Ehrfurcht vor der Persönlichkeit Klara Zieglers mit einer gewissen Sympathie für die alte Kunstrichtung zusammen.Wir haben schon verschiedene Male auf diese kunstkritische Tendenz bei Landau aufmerksam gemacht und können auch in der zitierten Kritik Ansätze dafür finden. Dass er darüber hinaus die theatralische Hohlheit der Zieglerschen Darstellung nicht verurteilte, bleibt nichtsdestoweniger ein schwerwiegendes Versäumnis Landaus.

Auch bei der Darstellung ihrer Paraderolle,der Medea,hatte Landau nur kleine Einwände vorzubringen, die er aber mit der Persönlichkeit der Ziegler entschuldigte.Zu Beginn seiner Besprechung stellte er fest:

> "Ganz wie sie fast vor einem Vierteljahrhundert vor uns erschien, ganz wie sie später oftmals wiederkehrte, kaum in einem Zug oder Ton verändert, so stand sie gestern wieder vor uns."

Schon diese Starrheit und Unveränderlichkeit hätte Landau Anlass zu grösstem kritischen Misstrauen sein müssen.Leider

wird aber in seiner Besprechung davon nichts sichtbar. Er bezeichnete zwar die Zieglersche Medea als "unheimliche, finstere Barbarentochter, als fanatische, kraftstrotzende Heldin, die statt der Kunst zu bezaubern nur Zauberkünste kennt," gebrauchte aber diese Attribute nicht etwa ironisch, sondern durchaus positiv. Diese Art der Darstellung liess sich aber nur bis zu dem Punkt durchführen, an dem Medea das "rein persönliche Leid" darstellen sollte, schrieb er weiter, und hier, urteilte er, "erschlaffte die Darstellerin; sie fühlt sich plötzlich auf fremdem Boden, verliert fast den Halt und bringt die Rolle nur mit conventionellem Anstand zu Ende." Landau hatte ganz richtig erkannt, dass da, wo die heroische, finstere Medea aufhörte, auch die Mittel der Zieglerschen Darstellungskraft versagten, was aber wiederum nicht entschuldigt, dass er die äusserlichen, unwahren und leeren Formen der hohlen Tragödin im ersten, grösseren Teil der Rolle nicht erkannte und verurteilte. Abschliessend beschrieb Landau noch in seiner Kritik einige "kleine" Mängel der Schauspielerin:

> "Sich selbst getreu, wie in den glänzenden Vorzügen, ist Klara Ziegler auch in kleinen Mängeln der Rolle. Auf die Genauigkeit der Betonung achtet sie noch immer nicht eben ängstlich, noch immer liebt sie es, mitunter mit der ganzen Wucht ihrer Mittel für eine Textstelle einzutreten, die in ihrer Harmlosigkeit solchen Aufwands nicht bedarf. Noch immer ist in ihrem Vortrag mehr Deklamationsmelodie, als unsere Zeit es verträgt."

Seltsamerweise konnten aber all diese wahrhaft erschreckenden Mängel Landau nicht zu einer klaren Ablehnung bestimmen. Er liess sich trotz allem von der allgemeinen Wirkung beeinflussen und bagatellisierte die darstellerischen Unzulänglichkeiten:

> "Aber was wollen diese Kleinigkeiten sagen, gegen die erschütternde Wucht künstlerischer Kraft und Grösse, die sich in der ganzen Leistung offenbart und die auf das Haus so hinreissend wirkte."(310)

Leicht erschüttert ob dieser fundamentalen Missdeutung kann man eine Äusserung Fontanes zitieren, die er sechzehn Jahre vorher zu der Zieglerschen Medea machte:

> "Das Publikum, und das heutige mehr denn je, steht unter dem Einfluss der äusseren Mittel, aber die Kritik kann von der Frage nach einer tieferen Berechtigung des Gebotenen nicht absehen und darf ihr Urteil nicht nach der Stärke des rein sinnlichen Eindrucks bemessen."(311)

Genau das aber hatte Landau im Fall Klara Ziegler getan, indem er nur seinen und des Publikums sinnlichen Eindruck zum Massstab nahm und darüber seinen sonst so feinen kritischen Verstand vermissen lässt.

Als aber der ebenso wie seine berühmte Darstellerin auf äussere Effekte bedachte Direktor Barnay es sich nicht versagen konnte, Klare Ziegler in Lessings "Minna von Barnhelm" als Dame in Trauer auftreten zu lassen, schien auch

Landau das Mass des Erträglichen überschritten. Zunächst suchte er noch, die "Opfertat" mit einer Ehrung Lessings zu dessen hundertsechzigsten Geburtstag zu erklären, lehnte aber dann ein solches Aufgebot am falschen Platze eindeutig ab:

> "Es ist als Opfertat dankbar anzuerkennen, dass sie sich zur Feier des Tages für die kleine Rolle willig hergab. Es ist noch dankbarer anzuerkennen, dass sie sich so ehrlich Mühe gab, nur ja recht bescheiden, still, unauffällig und einfach zu sein, die Klara Ziegler vergessen zu machen und ganz nur die bescheidene Dame in Trauer zu sein. ... Allein der Name der Darstellerin lenkte mehr Aufmerksamkeit auf die Episodenrolle, als für die Ökonomie des Stückes gut ist, die Erscheinung der Ziegler, ihr Ton ist nun einmal zu wuchtig für die Rolle, und sogar ihr Gesicht musste die Ziegler dreiviertels verhüllen, um nur ja nicht allzusehr Lügen zu strafen, was sie von Krankheit und Elend spricht. Es ist charakteristisch, dass ihrer Szene Beifall nachrauschte. Eine Dame in Trauer, die bei offener Szene applaudiert wird, ist nicht die richtige Darstellerin der Dame in Trauer!"

Es erscheint schon fast rührend, mit welcher Rücksicht und auch Vorsicht Landau sein ablehnendes Urteil formulierte, dass sich letztlich nur indirekt gegen die Darstellerin und mehr gegen den Direktor als für die Besetzung Verantwortlichen richtete. Wenn er jedoch schrieb, dass der Ton "zu wuchtig" war, so können wir uns ungefähr vorstellen, wie sich die "opferfreudige" Heroine hinter ihrem Schleier in Szene setzte. Der rauschende Beifall nach der Szene spricht nur für die Landausche Ablehnung der Schauspielerin, die Anlass war, mit einer Episodenrolle den Hauptteil einer Kritik einzunehmen.

Die Rolle der Franziska spielte in dieser Aufführung, 1889, Hedwig Niemann-Raabe (geb. 3.12.1844), die ja, nach ihrem Alter zu urteilen, auch nicht mehr unbedingt für die Rolle geeignet schien, aber um des berühmten Namens willen schreckte Ludwig Barnay offenbar auch davor nicht zurück. Die Schauspielerin machte aber trotzdem auf Landau einen besseren Eindruck als ihre grosse Kollegin. Er beschrieb die Gefühle, die sich bei der Darstellung wohl nicht nur ihm aufdrängten.

> "Frau Niemann-Raabe ist als Franziska schon lange bekannt und beliebt, - schon sehr lange. Gerade das machte sie, wie wir hören, einigermassen ängstlich, machte auch die Verehrer des Talents bedenklich. Aber nur so lange wie die Franziska nicht auftrat. Als sie endlich erschien, als ihre kecke Laune uns wiederum so frisch, wie nur je entgegensprudelte ... wer dachte da noch daran, zu untersuchen, ob diese Franziska wirklich noch zöfchenhaft genug aussah, ob sie sich wirklich nicht ein wenig verzählt hatte, als sie dem Wirt für den Polizei-Rapport ansagte, sie werde 'zu Johannis einundzwanzig

Jahr'. Man nahm es lachend hin."(312)

Nun finden wir freilich, bis auf einige Andeutungen, auch hier keine genauere Bezeichnung darstellerischer Mittel, doch kann uns dieses Zitat vielleicht in etwa die wohlwollend spöttische Art Landaus vor Augen führen. Er erboste sich nicht über die Fehlbesetzung, machte sich nicht auf Kosten des Alters der Niemann-Raabe lustig, sondern gab einen freundlichen Bericht von dem Eindruck, den die bekannte Schauspielerin auf ihn und das Publikum machte. So eindeutig wie er die Ziegler ablehnte, so klar begrüsste er das Auftreten der Niemann-Raabe, weil ihre Darstellung noch in vertretbaren Grenzen blieb, während Klara Ziegler sie überschritten hatte. Obwohl Landau ziemlich ausführlich über Klara Ziegler berichtete, gab er doch nur einen geringen Einblick in ihre darstellerischen Mittel. Leider ist es auch nicht zu leugnen, dass sich Landau in dieser Schauspielerin irrte, wie sonst wohl in keinem anderen Falle. Seine Missdeutungen hängen mit seiner falsch verstandenen Ehrfurcht vor pathetischen äusserlichen Mitteln zusammen und der Tatsache, dass er sich sehr schwer und nur bei überragenden Leistungen des naturalistischen Stils von seiner Vorliebe für das klassische Pathos distanzieren konnte.

A d e l e S a n d r o c k

Im "Berliner Theater" gab 1900 die reisende Schauspielerin Sandrock einige Gast-Vorstellungen. Landau kritisierte zwei ihrer hervorragendsten Rollen:Maria Stuart und Medea. Die Darstellung der Sandrock als Maria Stuart lehnte er ab,und empfahl ihr, doch besser die Elisabeth zu spielen, da sie alle Voraussetzungen für diese Rolle mitbringe, während sie sich bei der Maria selbst verleugnen müsse. Ihren Hauptfehler sah er darin, dass bei der Darstellung "die rührende Gestalt" nicht zum Ausdruck komme. Wo die Schauspielerin "die kämpfende, streitende Maria, die ausser sich gerät vor Zorn und Leidenschaft" spielen konnte, fand sie seine volle Zustimmung. In den anderen Szenen jedoch, in denen die Maria "fleht und hofft", da vermisste er die Wärme der Ausstrahlung und fand nur "Technik und Verstandesarbeit". Nach der Aufdeckung dieser Schwächen der Darstellung gab ihr Landau, in seiner Eigenschaft als wohlmeinender Förderer, den Rat, die passendere Rolle zu wählen, hierbei betrat er ein Gebiet, das auch Hans Knudsen durchaus den Aufgaben des Kritikers zuweist:

> "Er (der Kritiker) nimmt auch das Recht für sich in Anspruch, den Schauspieler für andere Rollen vorzuschlagen oder eine abweichende Besetzung aufzustellen."(313)

Landau schrieb:

> "Warum gibt diese Künstlerin, die sich und ihrem Wesen Gewalt antun muss, um die Maria zu scheinen, nicht die Elisabeth, für die sie die Hoheit, den überlegenen Verstand, die Charakterisierungskraft mitbringt?"

Gleich anschliessend an diese aufmunternde Frage machte er eine allgemeine Feststellung, die sich gegen die Fehleinschätzung der Rolle bei den meisten Schauspielerinnen richtete:

> "Unsere Schauspielerinnen tun dieser Rolle Unrecht. Sie verkennen, wieviel eine Darstellerin von Geist und Überlegenheit aus ihr machen kann."

Die Maria Stuart galt jedoch Landau bei dem Gastspiel der Sandrock nur als Vorspiel für die Medea, und so leitete er dann auch seine Stuart-Kritik bemerkenswerterweise mit einem Hinweis auf die Medea ein:

> "Fortwährend an sich arbeitend, entwickelte sich die strebsame Künstlerin weiter, diesmal erhoffen wir die freie Entfaltung ihres vollen Könnens von ihrer Medea."(314)

Man kann ruhig unterstellen, dass dieser Hinweis, an den Anfang einer Stuart-Besprechung gesetzt, als ironische Kritik für die Güte der Darstellung dieser Rolle genüge.Eine solche Bösartigkeit wäre einigen anderen Kritikern, nur nicht Landau, zuzutrauen gewesen, der sich ja, wie aus unseren Zitaten ersichtlich ist, im Anschluss daran noch redlich mit der Darstellung auseinandersetzte.

Die Gestaltung der Grillparzerschen Medea nun, einige Tage später, war der Sandrock, nach Landaus Urteil, in Gestalt und Gebärde wohl gelungen, da "für die rauhe Grösse der kolchischen Barbarin, Mittel, Stil und Wesen der Schauspielerin passten." Jedoch hatte sie sich wohl zuviel zugemutet und ihre Mittel überschätzt, denn Landau setzte nach der Aufzählung ihrer Vorzüge mit einer bis ins Einzelne gehenden Sprachkritik ein:

> "Vornehmlich durch die Kraft der donnernden,aufkreischenden Rede will Fräulein Sandrock charakterisieren, wirken. Darum überschreit sie sich mitunter,darum ermüdet sie das Organ, dass es oft heiser klingt, darum wird ihre Rede zuweilen undeutlich, ertrinkt das Wort im Ton, darum wird die Sprache manchmal etwas gezwungen voll, sodass das 'U' hie und da zum 'O' sich aufbläst und aus 'Dulden' ein 'Dolden' wird. "

(Diese von Landau früh bemerkte Eigentümlichkeit der Aussprache war ein entscheidender Faktor ihrer späteren Popularität als Komikerin.) Statt dieser Überanstrengung der "äusseren Mittel" empfahl Landau ihr für die Rolle eine "stillere Grösse",(315) die den tiefen Eindruck, den sie ohnehin schon machte, nur zum Guten hin vergrössern könnte. So versuchte Landau, dieses "mächtige, aber durch nichts zu bändigende Temperament"(316) der Sandrock in ein ruhigeres Fahrwasser zu führen, aber auch er vermochte hier nichts auszurichten. Aus seiner Kritik, die sich hier mit der äusseren Form der Sprachgestaltung befasste, bekommen wir einen Einflick in die übersteigerte Art des Spielens und Sprechens dieser Schauspielerin, deren Medea Landau zwar nicht mit der Zieglerschen verglich, aber nach allem, was er über beide aussagte, waren sie sich ziemlich ähnlich, nur mit dem Unterschied wahrscheinlich, dass die Sandrock noch nicht

ganz so routiniert und kalt spielte wie ihre Kollegin.

R o s a P o p p e

Als Landau zum ersten Mal eingehender auf Rosa Poppe aufmerksam machte, war seine wichtigste Feststellung, dass sie eigene und neue Wege gefunden habe. Im "Königlichen Schauspielhaus" wurde Grillparzers Trilogie "Das goldene Vliess" gespielt, und Landau gab in einer kurzen Übersicht die Hauptmerkmale ihrer Gestaltung wieder:

> "Ihre Medea ist eine mächtige und dabei durchaus eigene Schöpfung, losgelöst von der Heroinentradition. War Fräulein Poppe im 'Gastfreund' der unschuldvoll, wilde Barbaren-Backfisch, sahen wir sie in den 'Argonauten' zum heissliebenden Mädchen erblühen, zur schicksalsbeladenen düsteren Heldin sich wandeln, so stand sie uns gestern wohl als die grollende, hassdurchtobte Kolcherin gegenüber, aber sie war nicht die erzgegossene gewaltige Heroine, wie wir sie bewundernd in der Medea der Ziegler kennen. Sie war mehr das beleidigte, rachedürstende Weib. Weniger Grösse, aber mehr Menschlichkeit bot ihre Medea, nicht Marmor sondern Blut."(317)

Obwohl Landau nur sehr selten Einzelheiten beschrieb und niemals eine minutiöse Nachzeichnung von darstellerischen Leistungen versuchte, hat er sich mit der Charakterisierung des Eindrucks doch immer die Mühe zu grösster Deutlichkeit gegeben und versucht, aus der Eintönigkeit der üblichen Beschreibungen herauszufinden. Immer wieder lockerte er seine Berichte mit Vergleichen auf, die, als Gegensätze verwendet, jedes Mal wieder neue Gesichtspunkte der Darstellung aufleuchten liessen. Hier war es der Vergleich mit der Ziegler, der "erzgegossenen, gewaltigen Heroine" und dem "beleidigten, rachedürstenden Weib", und die Gegenüberstellung von "Marmor und Blut". Durch solche Kontraste vermittelte er dem Leser ein lebendiges Bild von der Darstellung.

Die Gestaltung der Iphigenie durch Rosa Poppe nannte Landau eine "völlig passende Verkörperung" der schwierigen Rolle. Er beschrieb, wie die Schauspielerin die Figur aus einer fast "statuarisch feierlichen klassischen Ruhe" von Szene zu Szene weiterentwickelte bis zum "lebensdurchpulsten Weib, zur von der Empfindung, der Leidenschaft geleiteten modernen Heroine." Seine Begeisterung für die Leistung entsprang aus der Feststellung, dass hier eine Verschmelzung von "modernem Leben und dem unerlässlichen antiken Mass"(318) gelungen war.Auch bei dieser Beschreibung erhält man zwar einen rein theoretisch berichtenden, aber trotzdem lebendigen Eindruck von der Darstellung.

Ebenso sprach Landau ihrer Gestaltung der Sappho höchstes Lob aus. Mit geringfügigen Einwänden sei ihr "der grosse Wurf der Rolle vortrefflich gelungen." Ähnlich wie Bab(319) und auch Julius Hart (320) war auch er von ihrer vollendeten Rhetorik und dem Temperament hingerissen und brachte das auch deutlich zum Ausdruck. Als eine Schwäche, die die

Darstellung aufweise, bezeichnete er das manchmal zu ungezügelte Temperament der Schauspielerin, wobei wieder seine konservative Haltung zum Ausdruck kam:

> "Vielleicht liess sie sich von diesem Temperament nur noch zu sehr hinreissen. Auch wenn Sappho ausser sich ist, bleibt sie Griechin, Dichterin. Auf Festhaltung des Edlen müsste Fräulein Poppe etwas mehr bedacht sein, darauf bedacht sein, dass nicht ein Tropfen Magyarenblut (Rosa Poppe war gebürtige Ungarin. Anm.des Verf.) sich in das der lesbischen Sängerin mische. Das Organ war zuweilen forciert und klang dann leicht unschön."

Ausser diesen kleinen Einwänden und der Feststellung, dass Rosa Poppe "in den ersten Momenten den starren Blick der Somnambulen"(321) habe, war Landau von der Leistung begeistert. Wie schon einige Male, finden wir auch hier wieder die leicht schwankende Haltung des Kritikers, wenn es galt, modern gestaltete klassische Rollen positiv zu beurteilen. Wenn er sich einerseits der unmittelbaren Wi kung einer Darstellung weder entziehen konnte, noch wollte, so neigte er dann doch öfter in der Besprechung dazu, aus Gründen der "antiken, klassischen Schönheit" mehr Pathos und auch an einigen Stellen eine stärkere Deklamation zu fordern.

F r i e d r i c h H a a s e

Als Landau einen der berühmtesten "grossen 'Mauernweiler' (in den Zeitungen angekündigt: 'Heute weilt in den Mauern unserer Stadt Herr ..!')"(322) in seiner Gestaltung des Marinelli kritisierte, war er voll des Lobes über die grossartige Leistung. Gerade aber den hervorstechendsten Zug der Haaseschen Darstellung, den Julius Hart in einer Kritik einmal als wohlbekanntes Übel des Virtuosentums bezeichnete, das "Bestreben, alles, was neben ihm auf der Bühne steht, in ein künstlerisches Dunkel zu hüllen, sodass ... seine Person allein alle Aufmerksamkeit fesselt",(323) stellte Landau in Abrede. Er betonte geradezu das Gegenteil als die Haupttugend der Haaseschen Gestaltung:

> "Friedrich Haases Marinelli ist bedeutend durch seine Unbedeutendheit, durch die wohlerwogene, im Sinne der Dichtung gewollte Unbedeutendheit. Der Mann,der alle Fäden der Intrige in der Hand hat, ... dieser Mann wie wir ihn sonst im Mittelpunkt der Lessingschen Dichtung sehen, ... scheint zu hoch für die niedrigen Dienste, die er leisten soll."

"Der Meister der pariserischen Eleganz",(324) wie Bab ihn nannte, setzte sich mit seinem virtuos gespielten Hochmut über die herkömmliche Intriganten-Auffassung der Rolle hinweg und wirkte offenbar edler, als die Marinelli-Figur es zulässt. Weiter hebt Landau in seiner Kritik hervor, dass Haase diese Rolle, "wohl verstand, als einen Vetter jenes Schillerschen Kalb, gleichzeitig allerdings auch als einen Verwandten des plebeischen Wurm". Er fügte hinzu, dass

Haase "der unvergleichliche und mustergültige Darsteller des Kalb" sei und deshalb auch besonders geeignet für den Marinelli. Haase hatte sich schon seit langer Zeit mit diesen Rollen beschäftigt und hatte sie schon unter Dingelstedt in München gespielt. Martersteig hebt in seinem Buch "Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert" diese beiden Rollen auch als besonders bemerkenswert hervor.

"Er spielte damals einen trefflichen Hofmarschall von Kalb und einen glaubwürdigen Marinelli."(325) Im weiteren Verlauf seiner Kritik gab Landau die Grundzüge der Haaseschen Rollen-Auffassung wieder: "Haase gibt die 'Hofschranze', das 'Hofgeschmeiss', einen aristokratischen Leporello",und er fügte hinzu, dass "diese eigenartige Auffassung" von Haases schauspielerischem Können, durch seine "Gewandtheit und Glätte in lebendige Wirkung übersetzt" sei. Trotz der Zustimmung, mit der Landau die ganze Darstellung bedachte, hatte er dennoch einen Einwand gegen die Interpretation vorzubringen, und er führte als Kronzeugen seiner Auffassung einen anderen berühmten Virtuosen, Bogumil Dawison, an. Es war wieder typisch für Landau, dass er die tragischere und wirkungsvollere Auffassung bevorzugte, weil sie einen gerechteren Ausgleich zwischen dem "Laster" und dem "Guten" darstellte:

> "Der Schlussszene nur hätten wir etwas von der Auffassung gewünscht, durch die Dawidson nicht bloss den Charakter seiner Rolle, sondern dem ganzen Stück einen wesentlichen Dienst leistete. Haase wohnte ernst, aber innerlich teilnahmslos der Katastrophe bei, das ist ganz richtig. Diese Lakaiennatur hat kein Empfinden, für die grosse Tragik des Moments ... Als ihn aber der Prinz verbannt, da geht der Marinelli Haases mit einer Art trotziger Gleichgültigkeit ab. Dawison wankte gebrochen, zerschmettert von der Bühne. Der Höfling, dem die Gunst des Fürsten Alles ist, erschien vernichtet, da diese Sonne sich von ihm wandte. Damit war auch für ein Stückchen poetischer Gerechtigkeit gesorgt in diesem Drama, in dem sonst äusserlich das Laster zu triumphieren scheint, indess alle Edlen und Guten untergehen."(326)

Wir sehen, wie Landau, um seine Meinung zu verdeutlichen, nicht mit theoretischen, literarischen Behauptungen arbeitete, sondern zwei Darstellungsarten gegeneinander setzte und an diesem Beispiel seine Meinung demonstrierte.Hierdurch machte er seine Leser, die sicher zum grossen Teil auch Dawison gesehen hatten, auf die entscheidenden Unterschiede aufmerksam. Er gab dazu ganz subjektiv seine Meinung ab, ohne aber unbedingt darauf zu bestehen, dass sie die einzig richtige sei. Vielmehr bot er mit dieser Gegenüberstellung dem Leser und Zuschauer die Möglichkeit,sich sein eigenes Urteil zu bilden, das durch eine solche Unterscheidung sicher angeregt war. So übte Landau neben seiner Kritik auch einen kulturell erzieherischen Einfluss auf seine Leser aus.

M a x P o h l

Die schon im Kapitel "Kritik des Dramas" behandelte Aufführung des "Macbeth" war Landau nicht nur Anlass zu einer ausführlichen Stückkritik, sondern er ging auch näher auf die Darstellung Max Pohls ein. Da es sich bei der Inszenierung mehr um die Aufführung eines Kommentars handelte (vgl.S.57), machte sich dieser Umstand für Landau auch störend in der Darstellung bemerkbar:

> "Am meisten litt unter der Einmischung der Erklärer-Spitzfindigkeit die Leistung des Herrn Dr.Max Pohl, die Darstellung des Macbeth."

Landau beschrieb nun im Folgenden, mit welcher Erwartung er die Aufführung besuchte, er hatte, da Max Pohl als zuverlässiger Schauspieler bekannt war, eine bestimmte Vorstellung davon,wie dieser Darsteller die Rolle auffassen würde, und berichtete dann mit einer gewissen Enttäuschung von dem, nach seiner Meinung, verfehlten Resultat der Pohlschen Bemühungen.

> "Von dem trefflichen Darsteller des Lear, von ihm, der so oft Ursprünglichkeit und Verstand, strotzende Gestaltungskraft und Intelligenz in der richtigen Mischung gezeigt hatte, durfte man sich einen heldenhaften, einen fesselnden und verständlichen Macbeth erwarten. Das Übermass an Kommentatoren-Zutat hat ihm die Mischung verdorben."

In diesen Sätzen zählte Landau alle bekannten darstellerischen Eigenschaften des Schauspielers auf und stimmte hier in seinem Urteil wieder mit Bab überein, der Pohl als "Charakterspieler" bezeichnete, der "wuchtige Kraft und vornehme menschliche Kultur in sich vereinigte".(327) Nach dieser allgemeinen Würdigung ging Landau dann auf die Schwächen der Darstellung ein, die er hauptsächlich im Sprachlichen entdeckt hatte:

> "Das stark gehauchte, breite Flüstern, auf der Bühne für eine gelegentliche Bemerkung recht wirksam, ist nicht der Ton, in dem Macbeth zwei Akte hindurch fast ununterbrochen sprechen oder eigentlich mehr hauchen darf. In dieser Sprachform erschien der Ton heiser, und bald hatte der unnatürliche Zwang ihn auch etwas heiser gemacht. Daran und an einer gewissen Überhastung mag es denn auch gelegen haben, dass Herr Dr.Pohl, sonst ein so vortrefflicher Sprecher, auch später, im vierten Akt namentlich, mitunter etwas undeutlich wurde."(328)

Wie schon in einigen anderen Fällen, so z.B. bei Adele Sandrock, fällt es auf, dass Landau sich bei der Kritik einer Darstellung kaum mit der Wiedergabe äusserlicher Mittel beschäftigte, sondern den Schwerpunkt seiner Besprechungen auf die Auffassung und die Sprache des jeweiligen Schauspielers legte. Die anderen Eigenschaften beschrieb er nur mit zwar findig und lebendig formulierten, aber dennoch abstrakten Umschreibungen. Dass in dem zitierten Bericht von der Behandlung der Sprache Pohls auch eine negative Kritik lag, brauchte Landau nicht noch besonders betonen.

In einer späteren Kritik, als Pohl am "Königlichen Schauspielhaus" den Falstaff spielte, lobte er ihn sehr, da er die Rolle "gleich mit dem ersten Griff sehr sicher angefasst" habe. Pohl spielte sowohl den "saftigen breiten Humor" als auch den "versöhnenden Zug von Liebenswürdigkeit und den Rest von ehemaliger Vornehmheit", und so kam durch diese Mischung die Shakespearesche Figur, bis auf einen Punkt, voll zur Geltung; denn auch dieses Lob war nicht ohne Einschränkung. In der "Überbeleibtheit und Unbeweglichkeit" sah er eine gewisse Verfälschung der Rolle. Er begründete seinen Einwand aus der Figur des Falstaff heraus:

> "Gar so feist und schwer in Gang zu bringen darf Falstaff doch wohl nicht sein, sonst würde man es kaum verstehen, dass er mit auf Raubzüge und in den Krieg geht."(329)

Demnach fehlte dem Pohlschen Falstaff die körperliche Vitalität und, wie Landau richtig erkannte, ging hiermit der Rolle ein wichtiges Element verloren. Seine künstlerischen Einwände formulierte er immer einfach und leicht verständlich, ohne, wie wir es auch hier wieder bestätigt sehen, jemals beleidigend von dem Darsteller zu sprechen.

E m a n u e l R e i c h e r

Landau hob diesen Schauspieler in seinen Kritiken immer wieder äusserst lobend hervor, widmete ihm aber nur wenige ausführliche Besprechungen. Meist sprach er von der treffenden Charakterisierungskunst und der natürlichen, intelligenten Spielweise. Zweimal beschäftigte er sich eingehender mit Reicher: bei seinem Debüt im "Königlichen Schauspielhaus" als Othello und in der Besprechung einer Lesung in der "Urania". Reichers Leistung als Othello bezeichnete Landau als "nicht geglückt". Der Schauspieler hatte, bevor er 1887 nach Berlin kam,in der Provinz meist klassische Rollen gespielt und "erregte im Residenz-Theater Aufsehen, als er neben dem Othello Rossis den Jago spielte".(330) In den Konversationsstücken, die er in der nächsten Zeit am "Residenz-Theater" gab, machte er sich einen Namen als Darsteller eines psychologischen Realismus. Begründet durch die Gewöhnung Reichers an den Konversationsstil entstand, so glaubte Landau, die schwache Leistung als Othello. Als weitere mögliche Entschuldigung gab Landau zu bedenken, dass der in dieser Rolle am "Königlichen Schauspielhaus" debutierende Schauspieler "noch nicht mit der Akustik und mit den Beleuchtungsverhältnissen des Hauses bekannt" sei.

In seiner wohlmeinenden Art nahm Landau auch auf dergleichen Äusserlichkeiten Rücksicht, was wieder einmal beweist, wie theaternah er war, und wie genau er wusste, dass auch diese Dinge einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf eine schauspielerische Leistung ausübten. Nach diesen Zugeständnissen jedoch setzte eine scharfe Kritik an Reichers Stilmischmasch ein:

> "Im löblichen Streben nach Natürlichkeit und Wahrheit verirrte sich Herr Reicher mitunter zum konver-

> sationellen Ton, der gerade Shakespeareschen Helden schlecht ansteht, und setzte sich mitunter fast dem Vorwurf aus, ein Othello im Frack zu sein. Es war zuviel Künstelei und klügelnde Überlegung, wo sich ein ursprüngliches Naturell entfalten sollte. In den Ausbrüchen der Leidenschaft, der Eifersuchtsraserei, zeigte Herr Reicher das sehr interessante Streben, eine Art von Kompromiss zu erzielen zwischen der Überkommenen deutschen Anschauung vom idealen Helden Othello und der naturalistischen Rossischen Auffassung vom wilden ungezügelten afrikanischen Mohren."

Diese Mischung, die Landau unterstützte, wenn er schrieb: "Der Haltung sollte es nicht ganz an Adel der Sprache,nicht an Schwung fehlen, dabei sollte aber doch auch gelegentlich die Tigernatur sich verraten", war nur "in manchen Augenblicken gelungen." Nach der Besprechung zu schliessen, müssen die Ausbrüche Reichers völlig missglückt gewesen sein. Landau, der sich auch hier wieder auf eine Sprachkritik beschränkte, berichtete:

> "Ein Überfluss von unartikulierten Lauten machte sich störend, fast gefährlich, geltend. Die Wildheit verriet sich mitunter als das Produkt sehr zahmer Überlegung, als der Ausbruch lodernder echter Leidenschaft erschien er nur selten. Dabei blieb er,sonst ein so vorzüglicher Sprecher, oft unverständlich."

Landau gab in seiner Kritik einen Überblick über die Gestaltung Reichers, der, wie Landau offenbar richtig bemerkte, "mit der Ausarbeitung der Rolle noch lange nicht fertig" war. Am Schluss der Kritik lenkte er dann wieder ein, um nicht allzu ungnädig zu erscheinen, und meinte, dass Reicher sich eben "die erste Kraftprobe im neuen Haus viel zu schwer gemacht" habe. "Dass er ein Schauspieler von umfassender Begabung ist, hat Herr Reicher ja oft genug bewiesen, ... aber den Othello ist er uns schuldig geblieben."(331) Landau versuchte, sein klar ausgesprochenes hartes Urteil mit dergleichen allgemeinen Wendungen etwas zu mildern, was ohne Zweifel auf den Schauspieler psychologisch gut einwirkte, besonders, da sein Urteil nie endgültig formuliert war, sondern immer noch die Wendung enthielt, dass nach "längerem Studium" ganz sicher eine bessere Leistung zustande käme.

Als Reicher zehn Jahre später im "Urania-Theater" "Moses" von Ludwig Klausner-Dawoc las, benutzte Landau diese Gelegenheit, die Personen und die Eigenschaften des Schauspielers besonders eingehend zu würdigen.

> "Emanuel Reicher, der sich im ernüchternden Treiben des modernen Bühnenlebens noch seinen lichten sonnenzugekehrten Idealismus bewahrt hat, Reicher,den wir so oft schon mit all seinen Kräften und Gaben für vernachlässigte, für angefeindete oder verkannte Kunstwerke eintreten sahen, übernahm es, auch diesem 'Moses' Geltung zu verschaffen. ... Reicher, der für einen Apostel des Realismus gilt, ... las mit Schwung, mit Feuer und versenkte sich völlig in die Melodie der Verse. Er fesselte das Publikum

nahezu volle drei Stunden und machte tiefen Eindruck."(332)

Dass in diesem Schauspieler die Synthese zwischen einem Realisten und Idealisten gelungen war, machte ihn Landau so sympathisch. Auch Bab spricht von dem "klugen Kopf, dem sicheren Könner", aber auch von dem "ehrlichen Enthusiasten" (333) der Reicher war. So finden wir in der Landauschen Kritik wiederum weniger eine ins Einzelne gehende Beschreibung schauspielerischer Mittel, sondern vielmehr eine gut umrissene Charakteristik der Persönlichkeit Emanuel Reichers.

Agnes Sorma

Landau kritisierte die Sorma in fast allen ihren grossen Rollen, am ausführlichsten beschäftigte er sich jedoch mit ihrer Gestaltung der Julia, die sie neben Kainz als Romeo im "Deutschen Theater" spielte. Landau nahm gerade diese Rolle zum Anlass für eine längere Kritik, weil sie die Figur nicht so vollendet gestaltete, wie fast alle übrigen. Auch Julius Hart war von der Leistung nicht voll befriedigt. In dem von Julius Bab herausgegebenen Gedenkbuch: "Agnes Sorma", in dem auch zwei kleinere Beiträge von Landau enthalten sind, ist unter anderem die Hartsche Kritik abgedruckt. Hart bemängelte in seiner Besprechung, ähnlich wie Landau, das Fehlen einer Leidenschaftlichkeit, die sich bei Kainz dagegen fast bis zur "Einseitigkeit" gesteigert habe. "Einige Tropfen dieser unmittelbaren, flammendsinnlichen Leidenschaftlichkeit würden der Sormaschen Julia von höchsteem Gewinn sein",(334) meinte Hart. Landau bezeichnete einleitend in seiner Besprechung die Übernahme der Julia-Rolle durch die Sorma als eine "Überraschung", durch eine Künstlerin nämlich, die als "Nora, Rita Allmers und Jüdin von Toledo" bekannt war.

> "Eine Überraschung und doch auch keine, wenn man das Unternehmen vom Standpunkt künstlerischen Strebens und Ehrgeizes sieht. Es müsste ja wunderlich sein, wenn eine Schauspielerin von dem reichen Können, von dem Fleiss, von dem Aufgehen in ihrer Kunst wie Frau Sorma, nicht den Wunsch gehabt hätte, die vornehmste, höchste Aufgabe, welche unsere Bühnenliteratur einer Liebhaberin stellt, zu lösen."

Wie schon an anderen Stellen festgestellt, hielt sich Landau auch hier wieder an sein didaktisches Prinzip, indem er einer zum Teil negativen Kritik summarisch ein Lob vorausschickte:

> "Was irgend Gestaltungskraft, künstlerische Technik und Fleiss der Julia geben könnte, das hat Frau Sorma aufgeboten und mit Erfolg."

Gleich darauf folgte die für Landau charakteristische Trennung des schauspielerischen Handwerks, der Technik, von der Person des Schauspielers, wie wir es ähnlich nur im umgekehrten Sinn auch bei Matkowsky z.B. gesehen haben (vgl.S.130):

> "In der Persönlichkeit und Eigenart der Künstlerin nur findet die Eignung der Frau Sorma für die Julia ihre Grenzen. Es kann natürlich nicht ausbleiben, dass eine Schauspielerin von der künstlerischen Reife, von der Sicherheit der Sorma, für die Julia zu b e w u s s t ist, zu beherrschend. Die sechzehnjährige Naivität war dieser Julia nicht zu eigen."

Hier haben wir eine allgemeine, die ganze Gestaltung betreffende Kritik, danach ging Landau dann näher auf die positiven und negativen Einzelheiten ein:

> "Die Meisterschaft der Frau Sorma kam in der leichten Behandlung der Sprache zur Geltung, in einigen ungewöhnlich feinen und wirksamen Wendungen. Das 'Wart einen Augenblick, gleich kehr ich wieder',in der Balkon-Szene haben wir noch nie so natürlich und echt flüstern gehört, hier verband sich moderner Realismus aufs Glücklichste mit der alten Schönheitsforderung."

Die Hinneigung zu einer solchen Verbindung, wie Landau sie hier verwirklicht gefunden hatte, kam seiner Idealvorstellung einer neuen Schauspielkunst nahe. Bei einer anderen Stelle wartete er wieder mit seinem Vorwurf des Hineinklügelns auf, den er auch schon bei verschiedenen anderen Kritiken vorgebracht hatte:

> "Ein andermal schien die Klügelei zu stören und zu verderben. Wenn Julia auf den Einwurf der Amme, 'vom Mörder Tybalts sprecht ihr Gutes', erwidert, 'soll ich von meinem G a t t e n Übles reden?', während doch der Ton auf Übles ruhen müsste, so ist das nicht einfach falsche Betonung, sondern Ergebnis irreführender Tiftelei."

Ging Landau hier auf ganz bestimmte Einzelheiten ein, so kritisierte er eine andere Stelle wieder allgemeiner:

> "In der Szene mit Paris, bei Pater Lorenzo war Frau Sorma die schlagfertige Salondame, in dem doppelsinnigen Zwiegespräch mit der Mutter über die Rache an Romeo, Meisterin der Dialektik,aber nicht die empfindungsberauschte Julia."

So ging er mit seiner feinbeobachtenden Kritik die ganze Rolle durch und kam zu dem typisch Landauschen Schluss,der zwischen den Zeilen die Leistung als misslungen bezeichnete, und der Schauspielerin andere Gebiet empfahl, trotzdem aber die Gestaltung als Ergebnis grosser schauspielerischer Kraft lobte:

> "Die Kunst der Frau Sorma wird sich in der Ausmalung vielfältig verschlungener moderner Geistes- und Seelenkonflikte stärker äussern können,als in der Durchführung der einen,einzigen Liebesempfindung in all ihren Phasen. Aber auch wo Frau Sorma gestern nicht die echte Julia war, blieb sie doch die echte Schauspielerin, von sicherer Gewalt über die Mittel ihrer Kunst."(335)

Die Kritik, die ausführlich auf Einzelheiten der Sormaschen Gestaltung eingeht, lässt, obwohl sie nur sprachliche und keine Handlungsdetails wiedergibt, einen lebendigen Eindruck der Figur entstehen, und kann deshalb als durchaus brauchbares Hilfsmittel einer theaterwissenschaftlichen Rekonstruktion gewertet werden.

Maria Pospischil

An das Ende dieser Reihe von Besprechungen verschiedener Schauspieler möchte ich Maria Pospischil setzen. Aus den Kritiken an der 1886 von L'Arronge nach Berlin engagierten Schauspielerin lässt sich ein weiterer wesentlicher Zug der Landauschen Besprechungsart ablesen. Sein entgegenkommendes und wohlwollendes Wesen als Kritiker junger, neu engagierter Schauspieler machte sich bei der Pospischil, einer gebürtigen Tschechin besonders bemerkbar. Bevor sie fest in das Ensemble des "Deutschen Theaters" aufgenommen wurde, spielte sie, um sich dem Berliner Publikum vorzustellen, die Eboli und Donna Diana. Landau erkannte in ihr sofort das grosse Talent und stellte in seiner ersten Kritik an der Rolle der Eboli gleich die hervorstechendsten positiven und negativen Seiten der Künstlerin heraus. Er bezeichnete sie als "glänzende Erscheinung mit viel Temperament und einem klangvollen Organ." Natürlich fiel es Landau auf, dass sie mit der deutschen Sprache noch nicht vertraut war, er lobte jedoch "das heisse Bemühen, tschechische Betonungen zu vermeiden" und sah auch hierin keinen Grund, das "junge Talent mit dem Theaterblut und der unverkennbaren künstlerischen Intelligenz"(336) zurückzuweisen. Mit einer solchen positiven Kritik griff er der Künstlerin publizistisch unter die Arme und war dadurch auch mitbeteiligt an späteren Erfolgen und Engagements. Dergleichen positive Beurteilungen schrieb Landau natürlich aus der vollen Verantwortung seiner einflussreichen Stellung heraus. Auch bei der zweiten Rolle, der Donna Diana, machte Landau wieder allgemeine Feststellungen zum Gesamtbild der Künstlerin. Die dargestellte Rolle liess er dabei fast ganz ausser Betracht.

> "Fräulein Pospischil hat Begabung für conversationellen Ton, ein Streben nach Natürlichkeit, wenn auch im Mienenspiel, in Bewegungen und Nuancen, im raschen Wechsel des Tons des Guten noch zuviel da ist, so ist dies ein Übereifer, der zu dämmen ist." (337)

So versuchte er, die hervorstechendsten Merkmale der jungen Schauspielerin zu entdecken, kennzeichnete ihre Schwächen und liess gleichzeitig erkennen, dass es sich dabei um Mängel handelte, die leicht behoben werden könnten. Zwei Jahre später, als die Pospischil fest im "Deutschen Theater" engagiert war, konnte Landau in seiner Kritik schon schärfer gegen die Unzulänglichkeiten der Darstellung Einspruch erheben. Seine Aufgabe als För-

derer einer neuen Kraft war erfüllt, und es hatte sich herausgestellt, dass er sich keineswegs geirrt hatte. Für die Gestaltung der Sappho erschien Landau die Schauspielerin zu "zart und mädchenhaft weich", im Gegensatz zu Melitta müsse "eine mascula Sappho, hart und gebietend" auftreten. An einigen Äusserlichkeiten nahm er auch hier wieder Anstoss:

> "Die allzu unterstrichene, allzu eifrige Gestikulation nur muss Fräulein Pospischil mildern, vor der Neigung im Affekt die Augen zu schliessen, muss sie sich in acht nehmen, nach grösserer Ruhe der Gesichtsmuskeln beim Reden muss sie streben und allenfalls noch nach einer natürlichen Ausgleichung der Rede, nach sanfteren Übergängen aus einer Tonart in die andere, aus einer Stimmung in die andere." (338)

Die schon in der ersten Besprechung angedeuteten Schwächen waren also noch nicht ausgemerzt, und Landau wurde nicht müde, immer wieder auf dergleichen äusserliche Dinge hinzuweisen und aufmerksam zu machen, besonders da es sich dabei um schauspieltechnische Nuancen handelte, die mit dem Talent nichts zu tun hatten und deshalb leicht bei einigem Studium überwunden werden konnten. Als die Pospischil kurze Zeit darauf in einer Neuinszenierung von Macbeth, als Lady Macbeth auftrat, glaubte Landau einige Besserungen feststellen zu können, wenn er schrieb:

> "Die Sprache ist schon etwas leichter, einfacher geworden. Das Mienenspiel ist schon etwas weniger unruhig, allenfalls wäre nur noch ein kleiner Überschuss an ausgeklügelten Betonungen und Nuancen wegzuwünschen." (339)

So begleitete Landau die Schauspielerin ständig mit gütig ermahnendem Interesse. Bemerkenswert ist daran, dass er niemals ungeduldig oder böse in seinen Besprechungen wurde. Auf eine unaufdringliche und vornehme Art gab er immer wieder kleine Tips und sprach auch Lob aus, wenn er eine Änderung zum Guten objektiv feststellen konnte.

Zusammenfassende Betrachtung

Nachdem in diesem Kapitel an verschiedenen Rollen und Schauspielern die Art der Landauschen Kritik an besonderen einzelnen Leistungen klar geworden ist, möchte ich noch kurz darauf hinweisen, in welcher Weise er die Schauspieler in den vielen anderen Kritiken besprach. Wie es heute noch üblich ist, hat auch Landau, falls von keiner überragenden Leistung zu berichten war, die Schauspieler am Schluss der Besprechung mit einigen kurzen Worten charakterisiert. Für die theaterwissenschaftliche Untersuchung ist dieses Verfahren wertlos, da aus dergleichen undifferenzierten Kurzcharakteristiken kein Eindruck der Figur und der Rolle entstehen kann. Um der

Vollständigkeit willen sei hier eine kleine Auslese dieser auf Abwechslung bedachten Kennzeichnungen und Attribute angeführt. Bei einer "Gespenster"-Aufführung, zu der fast die ganze Besprechung dem Gehalt gewidmet war, reihte er am Schluss die Schauspieler mit kurzen Bemerkungen aneinander:

> "Die Mutter von Frau Berg mit hoheitsvoller Grösse und hingebendster Entsagung, einfach und zugleich voller Empfindung. Oswald von Herrn Barthel unheimlich fesselnd in Maske und Ton. Als Pastor Manders, Herr Grube in rührend gutmütigem Ton. Regine, eine entzückende Erscheinung, frisches Wesen, einfach bezaubernd." (340)

"Er spielte elegant, mit Wärme und Laune" oder "die wunderbare Echtheit in der Behandlung des Dialekts", "etwas zu äusserlich", "das Empfinden entsprach nicht der Deklamation", "in sehr gelungener Maske und richtigem Ton", "voll edlen Schwungs", "in angeregtester Laune", "mit einnehmender Herzlichkeit", "mit allem Eifer", "das Gesicht leicht beweglich", "das Auge ausdrucksfähig", "das Organ klangvoll", "überall ist Verständnis und Fleiss zu erkennen", "mit leuchtender Behaglichkeit", "das wuchtige, schaffensfreudige Talent". Solche u.v.a. Bemerkungen finden sich in grosser Zahl. Die hier zitierten demonstrieren nur, wie wenig sie aussagen, wenn die Aufführung vergessen ist und der heutige Leser sich ein Bild machen will.

Rückblickend können wir feststellen, dass Landaus Urteile alle von einem festen Standpunkt, nämlich dem der streng geforderten Werktreue aus, gefällt waren. Er war jedoch durchaus bereit, verschiedene Rollenauffassungen zu akzeptieren. Dieses Zugeständnis machte er aber nur, wenn er überzeugt war, dass der Schauspieler die Rolle innerlich bewältigt hatte und sie überzeugend darbot. Beispiele dafür haben wir in dem Abschnitt der vergleichenden Rollenkritiken an Hamlet und Shylock kennengelernt. Sein scharfer Intellekt blieb auch dann kritisch, wenn es sich um geniale Schauspieler, wie z.B. die Duse, handelte. Nie liess er sich zu kritikloser Bewunderung hinreissen.

An den Beispielen Matkowsky und Kainz wurde klar, dass ihm die Trennung von Intellekt und Leidenschaft in der Schauspielkunst durchaus geläufig war. So erkannte er im Falle Matkowsky das leidenschaftliche Talent an, stellte aber gleichzeitig unzweideutig einen Mangel an Intelligenz und Selbstzucht fest. Im Gegensatz dazu fand er bei Kainz beides vor, vollzog aber hierbei eine Trennung der Ingredienzen der jeweiligen Leistung und arbeitete heraus, welches in der Wirkung das Ausschlaggebende war, die Leidenschaft oder der Intellekt. Eine solche Trennung können wir als ein beherrschendes Prinzip der Landauschen Kritik bezeichnen. Wir erkennen es auch in anderen Fällen, wie z.B. bei Ludwig Barnay, bei der er die echte Leidenschaft vermisste und die äusserliche, theatralische Mache bemängelte und verurteilte. Klara Ziegler war wohl der einzige Fall, wo er das Fehlen jeder inneren Anteilnahme zwar bemerkte,

aber aus einer falsch aufgefassten Ehrfurcht vor der klassischen Deklamationsweise nicht verurteilte. Er arbeitete auch mit Gegenüberstellungen verschiedener Schauspieler anhand desselben Faches und derselben Rollen, wie z.B. in der Kritik an Rosa Poppe. Ganz entschieden wandte sich Landau gegen jede "überklügelte" Rollen-Interpretation, wie der Fall Max Pohl zeigt. Dagegen fand ein redliches Bemühen um eine neue eigenständige Deutung einer Rolle seine Unterstützung, auch wenn sie zuweilen, wie z.B. bei Emanuel Reichers Othello, misslang. Der Mut, für eine sicher nicht geringe Anzahl seiner Leser unpopulär zu werden, wenn er die Grenzen einer so beliebten Schauspielerin wie Agnes Sorma kennzeichnete, fehlte ihm nicht und bewies die Unbeeinflussbarkeit seines Urteils. Der Fall Pospischil endlich zeigt, dass er sein Kritikeramt auch fruchtbar ausübte und im Sinne Goethes eine aufbauende produktive Kritik betrieb.

In dieser Übersicht ergibt sich, dass Landau die von Hans Knudsen in seiner Schrift "Theaterkritik" geforderten Eigenschaften als Kritiker nur teilweise besass. Landau machte wohl instinktiv eine Unterscheidung zwischen reproduktiver und schöpferischer Schauspielkunt, wobei er die eigenschöpferische Leistung immer höher stellte als die reproduktive, er hat sich jedoch niemals völlig eindeutig dazu geäussert.

Knudsen schreibt:

> "Er (der Theaterkritiker) kennt die Bedingungen des schauspielerischen Schaffens. Er hält sie nicht etwa für eine reproduktive Kunst, und er hilft ihr, das eigene Lebensgesetz durchzukämpfen, dass sie eine schöpferische Kraft ist, die sich mit ihrem Werk selbst befreit wie j e d e r schaffende Künstler; er tritt immer wieder an die Seite des suchenden Schauspielers und bemüht sich, ihm den Weg zu zeigen, wenn etwa der Regisseur an ihm versagt." (341)

Die zweite Forderung, die hier zur Sprache kommt, nämlich dem Schauspieler helfend zur Seite zu treten, erfüllte Landau in allen Fällen, in denen er eine Möglichkeit dazu sah. Ein anderer Mangel lässt sich bei Landau darin erkennen, dass er zuweilen seine Urteile feuilletonistisch formulierte. Dies geschah aber nur bei Aufführungen, zu denen eben nichts Wesentlichtliches ausgesagt werden konnte, wenn weder Stück noch Inszenierung noch Darsteller das Mittelmass nach unten oder oben überschritten. Die Forderung, "Werturteile durch Tatsachenfeststellung zu begründen" (342) erfüllte Landau nur in seiner Sprachkritik und vernachlässigte sie, indem er äussere Merkmale, wie Gestik und Mimik, kaum berücksichtigte.

KRITIK DER REGIE

Es fällt schwer, bei Landau von einer besonderen Kritik an der Regie zu sprechen, da er sich meist mit der Feststellung einer stattgehabten Regie begnügte. Erst als Max Reinhardt mit seinen Inszenierungen neue Wege beschritt, wurde auch Landau auf das Kunstphänomen der Regie aufmerksam. Zwar erwähnte er in der Zeit vor Reinhardt bisweilen die Tätigkeit des Regisseurs, bemängelte wohl auch manches an der Einstudierung, würdigte die Regie aber nur selten als Kunst für sich. Weiter ist es bemerkenswert, dass Landau den Regisseur auch immer als Ausstatter und Bühnenbildner betrachtete. Jedenfalls sprach er dem Regisseur die Verantwortung auch für diesen Teil des Gesamttheaterkunstwerks zu und sah in dem Bühnenbildner nur ein ausführendes Organ. Den Regisseur selbst betrachtete er bis zu Reinhardt mehr oder weniger als einen Spielleiter, Ordner oder Organisator, der zum notwendigen Theaterpersonal gehöre, wie der Requisiteur oder Inspizient. Den stärksten Eindruck machten auf ihn immer wieder Massenszenen in Stücken wie "Wallenstein" oder "Julius Cäsar". Die Einstudierung solcher Volksmassen, waren sie wohlgelungen, hielt er für das grösste Verdienst eines Regisseurs. Natürlich verlangte er auch von ihm eine möglichst werkgetreue Wiedergabe einer Dichtung und war, wie auch bei den schauspielerischen Leistungen, gegen überspitzte eigene Deutungen. So intensiv Landau auf die Regiearbeit Reinhardts einging, so sehr ignorierte er die Arbeit Otto Brahms. In den Kritiken ist jedenfalls nichts über Landaus Einschätzung des Regisseurs Brahm zu erfahren, abgesehen von der Eröffnungsvorstellung des "Deutschen Theaters", 1894, wo aber auch der Name Brahm nicht erscheint. Einzig Max Grube, Ludwig Barnay, Cord Hachmann und Emil Lessing sind vereinzelt genannt. Den grössten Teil der Landauschen Regiekritik nimmt jedoch der beherrschende Name Reinhardt ein. In vielen Kritiken Landaus fehlt überhaupt der Hinweis auf die Regie, er nannte oft nicht einmal den Namen des Regisseurs. Das betrifft vor allem Unterhaltungsstücke, Schwänke usw. Hierbei nahm die Schilderung und Kritik am Hauptdarsteller oder dem oft zweideutigen Inhalt den Hauptteil der Besprechung ein, von Regie war dabei ohnehin nicht viel zu bemerken.

Allgemeine Äusserungen über die Regie

Als Ernst von Possart im "Lessing-Theater" zum ersten Mal 1888 in Berlin als Regisseur des Stückes "Freund Fritz" von Erkmann und Chatrian fungierte, war dies für Landau Anlass zu einer Bemerkung, die ein aufschlussreiches Licht auf die Stellung des Regisseurs zu Ende der achtziger Jahre wird:

> "Der Regisseur tritt neuerdings als dritter im Bunde der Faktoren, welche Theateraufführungen zustan-

de bringen, hervor. Wer kümmerte sich früher um ihn? Er war notwendig wie Inspizient, Vorhangzieher oder Souffleur, aber er war ein Bühnenarbeiter, nur den Darstellern bekannt, das Publikum wusste wenig oder garnichts von ihm. Heute folgt dem Dichter sofort der Regisseur, dann erst kommen die Darsteller."

Diese Feststellung scheint uns aufschlussreich und symptomatisch nicht nur für den Kritiker Landau, sondern allgemein für die Situation des deutschen Theaters zu Ende der achtziger Jahre. Dabei sollten wir nicht übersehen, dass die Verselbständigung der Funktion des Regisseurs lange vor Reinhardt und auch vor der "Freien Bühne" eingesetzt hat. So betrachtet erscheint Reinhardt weniger als revolutionär, denn als der Endpunkt eines lang vorbereiteten theatergeschichtlichen Entwicklungsprozesses.

Zum Zeitpunkt der zitierten Kritik war zwar die Periode der Meininger schon gewesen, und die grossen Verdienste, die der Regisseur dabei hatte, sind gewiss auch Landau nicht verborgen geblieben, das Neue aber war, dass bei einem leichten Boulevardstück eben nicht nur der Hauptdarsteller der Ausschlaggebende war, sondern derjenige, der die Aufführung in ihrer Gesamtheit erarbeitet hatte. Dass es sich gerade bei der zitierten Aufführung um eine von dem Regisseur besonders intensiv gearbeitete Inszenierung handelte, geht aus den folgenden Worten hervor:

"Wir sahen diesen Regisseur nicht bloss in der wunderbaren, lebensechten Szenerie, auch nicht bloss im flotten Zusammenspiel. In hundert Kleinigkeiten, in allerlei Nuancen, auf die ein Darsteller kleiner Rollen, mit dem Geist des Stückes minder vertraut, von selbst nicht kommt, erkannten wir das Walten des Regisseurs." (343)

In dieser, für ein derartiges Stück ausführlichen, Regie-Besprechung, die mehr ein Regie-Lob ist, finden wir die angeführten Einzelheiten, die Landau zur Regie zählte, vereinigt. Als ausschliessliches Verdienst des Regisseurs Possart bezeichnete er sowohl die "wunderbare, lebensechte Szenerie", die wir heute mehr dem Bühnenbildner als dem Regisseur zurechnen, als auch das "flotte Zusammenspiel", worin wir heute die eigentliche Domäne des Regisseurs erblicken. Es kennzeichnet die theatergeschichtliche Situation, dass Landau noch beide Arbeitsgebiete als einheitliche Funktion sah. Darüber hinaus aber entdeckte er in der Regie, was uns heute ebenso selbstverständlich erscheint: eine eingehende Beschäftigung des Regisseurs mit den Nebenrollen. An einer solchen, in den vielen Kritiken Landaus völlig vereinzelt dastehenden, Bemerkung lässt sich ermessen, wie im Allgemeinen Theater gespielt wurde. Die Darsteller kleiner Rollen waren im Grossen und Ganzen sich selbst überlassen und spielten, nachdem man die wichtigsten Gänge grob festgelegt hatte, ihre Rollen eben so, wie sie es selbst für angebracht hielten. In schlecht inszenierten Stücken kann man das auch heute noch beobachten.

Bei einer "Maria Stuart"-Aufführung im "Königlichen Schauspielhaus" stellte Landau eine Forderung an die Regie, deren Grundgedanke sich durch alle anderen Besprechungen verfolgen lässt, auch wenn sie nicht mehr so präzise formuliert wurde: "Auf die Einheitlichkeit des Stils zu achten ist die vornehmste Aufgabe der Regie." (344) Mit dieser Forderung ist nicht nur die Werktreue gemeint, die, wie wir wissen, für Landau bei aller Theaterarbeit obenan stand, sondern er verlangte auch da "Einheitlichkeit des Stils", wo eine selbständige, akzeptable Interpretation angestrebt war. Eine andere Forderung an den Regisseur stellte Landau vier Jahre später, und auch hierbei können wir von einer allgemeinen Maxime sprechen, die er, zwar in weniger absoluten Formulierungen, immer wieder aufstellte. Zufällig handelte es sich dabei um die gleiche Aufführung der "Maria Stuart", die der damalige Regisseur und Oberspielleiter Anton Anno inszeniert hatte. Inzwischen war ein Wechsel in der Spielleitung vorgegangen, die Inszenierung wurde aber, so abgespielt sie auch sein musste, immer noch gegeben. Der Hauptinhalt seiner kurzen Kritik war ein Angriff auf die ganze Aufführung, die sich durch ein "allgemeines Dehnen, ein Haften und Kleben am Wort" auszeichnete. Aus dieser Begründung erhob er dann auch seine Forderung:

> "Herr Oberregisseur Grube, wir möchten um eine Revision, eine sorgsame Neueinstudierung der 'Stuart'-Vorstellung petitionieren!! Von Zeit zu Zeit müssen eben die klassischen Aufführungen nachgesehen und wieder in die Form gebracht werden - die 'Stuart'-Aufführung erheischt solch eine Auffrischung dringend." (345)

Hier betätigte sich der Kritiker als energischer Mahner, der mit Nachdruck auf eine "verschlampte" Inszenierung hinweist und eine Überarbeitung als unumgänglich fordert.

Wie er den Verantwortlichen des "Königlichen Schauspielhauses" zu einer Revision antrieb, so verurteilte er scharf Aufführungen, bei denen ganz offensichtlich die nötigen Proben gefehlt hatten. So erfuhr die Intendanz des "Volkstheaters" durch seine Kritik eine ernste Zurechtweisung, als sie sich mit ungeeigneten Kräften und zu wenig Proben an eine falsche Aufgabe gewagt hatte.

> "Die Mitglieder des "Volkstheaters" sind zu angestrengt, um auf die Ausarbeitung so fremder Aufgaben, wie Ibsens 'Burgfrau von Oestrot', viel Zeit und Kraft verwenden zu können, mehr als d r e i Proben werden kaum abgehalten worden sein, und die vorhandenen Kräfte passen zufällig nicht recht zur Lösung der ihnen gestellten Aufgabe." (346)

Auch mit dieser, im Verhältnis zum Dargebotenen wahrscheinlich noch äusserst milden, Kritik, hatte Landau wohl alles gesagt, was zu einer Aufführung dieser Art zu sagen war. Interessant bleibt dabei wieder die Aussage an sich, die uns zeigt, mit welcher Unverantwortlichkeit in der damaligen Zeit zuweilen noch Theater gemacht wurde.

Als Gegenstück dazu möchte ich eine Regie-Leistung anführen, die, wie Landau meinte, viel zu viel Mühe an ein wertloses Objekt verschwendet hatte. Ludwig Barnay war der Regisseur des Stückes: "Ilse" von Hans Olden. Die Stückkritik, die Landau schrieb, war von prägnanter Kürze:

> "In drei Worten ist das Urteil über das neue Stück zusammenzufassen: Lüge, Lüge, Lüge!."

Ein für Landau seltenes, aber in seiner Klarheit wohltuendes Wort. Dass die Regie aus diesem "verlogenen Nordstück" ein kleines Meisterwerk gemacht hatte, gehörte in ein anderes Gebiet und wurde auch scharf getrennt betrachtet und gelobt:

> "Dass die Regie dieses quälend lange Geschwätz nicht gestrichen hat, ist der einzige Vorwurf, der sie trifft. Im Übrigen aber haben wir von dem merkwürdigsten Regie-Erfolge zu berichten, den Berlin jemals sah. Ein neues Theater, die erste Aufführung eines bürgerlichen Dramas, ein Personal, dem Publikum völlig fremd, wie die Darsteller sich selbst noch fremd sind, und solch ein Zusammenspiel!! Das ging so glatt und einheitlich, so streng in einem Stil, als spielten die Darsteller da oben bereits ein rundes Jahrzehnt unter dem Kommando eines strengen Regisseurs zusammen. Neben mancher glänzenden Leistung in den Hauptrollen, war auch das Nebensächliche mit erstaunlicher Sorgfalt behandelt, und der Darsteller einer kleinen Rolle, eines Offiziers, erzielte mit einem einzigen Wort einen rauschenden Applaus, bloss durch die geschickte Art, wie er dieses Wort vorträgt." (347)

Landau hob hier die Vorzüge des "Zusammenspiels" als das besondere Verdienst der Inszenierung hervor, und wir müssen annehmen, da er von dem "merkwürdigsten Regie-Erfolge" sprach, dass es sich hierbei um eine ganz neue und überraschende Darbierung gehandelt hat. Das Erstaunliche für Landau war, dass bei einem Boulevardstück, und dazu noch bei einem inhaltlich so schlechten, eine offenbar durchgearbeitete und stilistisch einwandfreie Regieleistung vorlag. Interessant für uns bleibt das ungeheuchelte Erstaunen des Kritikers über eine Arbeit, die heute fast zur selbstverständlichen Voraussetzung im guten Boulevard-Theater geworden ist.

Für eine andere Überraschung des Publikums und auch des Kritikers sorgte ebenfalls der effektfreudige Direktor und Regisseur des "Berliner Theaters", Ludwig Barnay, in seiner Inszenierung der "Jungfrau von Orleans", 1890. Er wirkte selber mit, als ein Statist, "dessen ganze Rolle darin bestand, dass er im Chorus mitbrüllte: 'Gott und die Jungfrau!'. Dieser Statist aber verkörperte die Regie." Landau berichtete weiter über das Erstaunen des Publikums, das nach Barnay, als dem Regisseur dieser "feurigen, echt Schillerschen" Aufführung, rief, und der sich dann zur "allgemeinen Verblüffung im Kostüm eines vermummten, bär-

tigen Kriegers" verbeugte. Schärfere Augen freilich, so schrieb Landau, hatten Barnay schon längst vorher erkannt, den Hausherrn, "der da oben, anfeuernd, zurechtweisend, ordnend die Massen regierte." Natürlich war auch Landau der angestrebte, rein äusserliche, Effekt nicht entgangen, denn so neu war ihm dieser Trick nicht:

> "Dergleichen ist ja ein ziemlich alter Regiebrauch. Chronegk war auch mehr als einmal unter den Statistenscharen, wenn er sich auch freilich nicht im Kostüm verbeugte."

Im folgenden Satz können wir unzweideutig eine kleine Spitze gegen den eitlen Regisseur erkennen, wenn Landau bemerkte: "Sonst pflegt auch der Regisseur bei solchen Gelegenheiten nur einen weiten Mantel umzuhängen." (348) Aber Barnay, der um seine Wirkungen wusste, blieb auch hier nicht bei einer Andeutung stehen, sondern kostete seine Statistenrolle in Kostüm und Maske voll aus.

Bei einer "Faust II."-Aufführung des "Schiller-Theaters", 1900, machte Landau eine Äusserung, die wir auch wieder als eine allgemeine Stellungnahme werten können:

> "Wenn die Regie die beste ist, die man am wenigsten merkt, so gab es diesmal wohl ein etwas zu lautes, zu selbständig in den Vordergrund tretendes Inszenierungskonzert." (349)

Hiermit hatte er den Punkt getroffen, der bis heute wohl als verbindlich für eine Regie-Wertung angesehen werden kann. Das Spiel auf der Bühne muss sich mit solch natürlicher Selbstverständlichkeit entfalten, dass der Zuschauer garnicht dazu kommt, darüber nachzudenken, wodurch die Wirkung erzielt wird, ob durch den Schauspieler oder den Regisseur.

Ludwig Barnay war, nach Ansicht Landaus, diese Wirkung bei seiner Inszenierung der "Braut von Messina" im "Berliner Theater" gelungen. Auch hier wies Landau auf die grossen Gefahren allzu äusserlich entwickelter Regie-Künste hin, deren Verschwinden hinter der Dichtung die einzige und vornehmste Aufgabe sei:

> "Es kann allenfalls der Pfuscherei der Inszenesetzung oder einer missratenen Darstellung gelingen, unsere Aufmerksamkeit von der berauschenden Dichtung abzuziehen, indem sie uns den Genuss verkümmert - die geglückte Aufführung erkennen wir daran, dass wir ihrer kaum achten, völlig erfüllt vom hinreissenden Zauber des Werkes. Nur wenn die Regie ihren höchsten Triumpf darin erblickt, das Drama zur vollsten Geltung zu bringen, selbst hinter dem Gelingen ihres Werks verschwindend, dann nur ist die Einstudierung der 'Braut von Messina' für sie eine würdige Aufgabe. Und der Barnayschen Regie ist dies Höchste gelungen, sich selbst vergessen zu machen in der Pracht der herrlichen, zur Entfaltung ihres vollsten Glanzes gelangten Dichtung." (350)

Diesen Grundsatz verfocht Landau immer wieder, hat ihn aber in dieser Deutlichkeit später nicht mehr ausgesprochen. Max Reinhardt war wohl der typische Vertreter des Über-Regisseurs, dessen Intentionen die Dichtung zu dienen hatte und nicht umgekehrt. Landau machte in seinen Reinhardt-Besprechungen gerade auf diesen Umstand immer wieder aufmerksam.

Zu der oft zitierten und viel umstrittenen Eröffnungsvorstellung des "Deutschen Theaters", am 1. September 1894, gab Landau eine weitere allgemeine Erklärung ab, die bezeichnend für seine Auffassung der Regie in Verbindung mit einem bestimmten Darstellungsstil ist. Julius Bab nannte diese Aufführung von "Kabale und Liebe" eine "heitere Katastrophe. Es wurde, wie Brahm es selber bezeichnete, ein gradezu berühmter Durchfall." (351) In der Besprechung Landaus zeigt sich, dass er die Aufführung nicht als einen glatten Durchfall verurteilte, sondern nur einige Anregungen und Ratschläge zu bedenken gab. Ganz klar tritt in der Kritik hervor, dass Landau in dieser Vorstellung den Beginn einer neuen Epoche des konsequenten Naturalismus im "Deutschen Theater" sah, das bis dahin unter L'Arronge im Stile eines "poetischen Realismus" (352) spielte.

> "Es war eine anregende, das Interesse unausgesetzt beschäftigende Aufführung. Sollte sie aber ein Programm des Darstellungsstils sein, eine Probe der Art, wie hier fortan die Klassiker gespielt werden sollen, dann wird sie wohl Ausgangspunkt eingehender Erörterungen sein müssen."

Hier war die Feststellung des Programms formuliert. In der nun folgenden Erörterung stellte Landau zuerst das Resultat der Bemühungen fest:

> "Sorgsame Vorbereitung, sehr viel künstlerische Intelligenz, das völlige, innigste Aufgehen der Darsteller in ihre Aufgaben trat deutlich und erfreulich hervor, löbliche Pietät gegen das Dichterwort, aber auch ein Darstellungsprinzip, dessen Berechtigung anzufechten ist."

Danach nun trug Landau seine persönliche Stellungnahme vor. Er zeigte sich erfreut über das Bemühen, die Klassiker neu zu erarbeiten, meldete aber sogleich seine Bedenken gegen Übertreibungen des Stils an:

> "Will das 'Deutsche Theater' künftig die Traditionen nicht blindlings aufnehmen, sondern in jedem Fall auf Wert und Berechtigung prüfen, will es überall der Wahrheit und Natürlichkeit zustreben, dann erbieten wir uns zuerst und am freudigsten zur Bundesgenossenschaft. Sicher ist, dass auch im klassischen Drama die Natürlichkeit mehr Berechtigung hat, als sie ihr bisher zuerkannt wurde. Ebenso gewiss aber ist, dass grosse Leidenschaften sich nicht im Werkeltagstone äussern, und dass die hochgesteigerte, beschwingte Poetensprache sich nicht nüchtern und gewöhnlich vortragen lässt."

Konnte man zu Anfang der vorliegenden Kritik damit rechnen, dass er sich zu der neuen Richtung bekannte und sie begeistert aufnahm, so stellte sich gegen Schluss jedoch wieder ganz klar die Eigenart Landaus heraus, die wir schon an verschiedenen anderen Stellen als tief verwurzelt in ihm dargestellt haben: seine Liebe zum klassischen Pathos.

Die Kritik fuhr also fort:

> "Der Kontrast lässt entweder die Sprache des Dichters oder ihren Vortrag unnatürlich erscheinen. Insbesondere Schiller verlangt in seinen Jugendwerken vom Darsteller etwas von dem Schwung, dem Feuer, das er selbst in seine Werke gegossen. Man braucht sie nicht gerade so unerträglich deklamatorisch zu geben, wie - Schiller selbst sie zu lesen liebte, aber auch den trockenen Ton der Alltagssprache vertragen sie nicht. Und dem gerade neigte die Aufführung von 'Kabale und Liebe' mehrfach zu." (353)

Ohne die Inszenierung direkt anzugreifen und ohne den Regisseur zu nennen, trieb er hierbei reine Regie-Kritik. Freilich gab er keine Einzelheiten als Beweise für seine Behauptungen an, wir wissen aber durch viele andere, schärfer ablehnende Kritiker, wie Julius Hart (354) z.B., dass Landaus Eindruck und seine Beschreibung durchaus zutreffend waren und die Eigentümlichkeiten des Stils genau bezeichneten.

In dieser Art bezog Landau zu allen neuen und modernen Problemen des Theaters, in diesem Falle zum Problem der Regie, Stellung, sprach seine ganz persönliche Meinung dazu aus und war immer aufgeschlossen für selbständige theatralische Leistungen.

Beurteilung der Massenregie und ihre Beeinflussung durch die Meininger

Einen besonderen Platz bei der Beurteilung des Regisseurs nimmt bis heute in der Theaterkritik immer noch das Phänomen der Massenszenen ein. Auch Landau sah die grösste Leistung eines Regisseurs immer in der Gestaltung der Massenszenen. Die Gastspiele der Meininger, die in den allerersten Jahren der journalistischen Tätigkeit Landaus stattfanden und die er noch nicht kritisiert, wohl aber eifrig besucht hatte, übten auf das gesamte Theaterleben Berlins, sowohl auf Schauspieler und Regisseure, als auch auf Presse und Publikum einen nachhaltigen Eindruck aus. Bei allen grossen Inszenierungen wurde die Darstellung mit den Meiningern verglichen. Oft musste der Kritiker feststellen, dass es sich um schlecht kopierte Meiningerei handelte, und nur in seltenen Fällen konnte, wenn auch durchaus mit meiningischen Mitteln, eine eigene Auffassung konstatiert werden.

Die Aufführung der "Wallenstein-Trilogie" im "Königlichen Schauspielhaus", 1887, unter der Regie von Arthur Deetz, war, wie die Presse übereinstimmend feststellte, eine reine Nachahmung der Meininger Aufführung.(355) Sie fand aber bei den Berliner Kritikern keine schlechte Aufnahme, und auch Landau wies auf die Vorzüge hin, die durch die wohlverstandene Nachahmung grosser Vorbilder hervortreten könnten:

> "Dass die Inszenierung vielfach stark an das Muster der Meininger gemahnt, ist kein Vorwurf. Gute und rühmliche Vorbilder sollen eben Nacheiferung erwecken. Sklavisch war die Nachahmung nicht - das zeigt der Verzicht auf manche kleine Form-Wunderlichkeit mit der die Meininger um der Echtheit willen die Ausstattung überladen."

Es war also eine Nachahmung gelungen, die in der geschmackvollen Ausstattung offenbar die Meininger noch übertraf. Besonders die wohlgelungenen Massenszenen hob Landau als Verdienst der Regie hervor:

> "Die Inszenierung hat des Trefflichen vieles geleistet. Unausgesetzt herrschte ein echtes Leben auf der Bühne, Wahrheit atmete jede Szene, der heisse Atem echter Aufregung wehte uns aus den leidenschaftlicheren Szenen entgegen und von mächtiger Wirkung war das Einstürmen der eisenstarrenden Krieger, die sich ihren Führer, ihren Piccolomini holen wollten. Der Einfluss der Meininger, gerade auf diese Szene, ist ja nicht zu verkennen, dass die Regie aber hier gerade kleine Abweichungen anbringen zu müssen glaubte, war der Wirkung nicht zuträglich. Der allzu komplizierte Treppenbau beeinträchtigte die Wirkung dieser leidenschaftlich bewegten Szenen ebenfalls, indem die handelnden Personen zu langsam kamen, zu langsam verschwanden." (356)

Aus der Kritik lassen sich einwandfrei die wechselseitigen Beeinflussungen des Vorbilds und der eigenen Intentionen des Regisseurs ablesen. Hier waren sie, nach Landaus Aussage, die Ausstattung betreffend, zu Gunsten des Regisseurs, was jedoch die Bewegungsregie betraf zu seinem Nachteil ausgefallen.

In der Kritik an einer "Egmont"-Aufführung im "Königlichen Schauspielhaus" wird abermals der Einfluss der Meininger bei der Beurteilung von Volksszenen sichtbar. Zu Beginn der Besprechung trug Landau der Umbesetzung in der Direktion des Theaters Rechnung, indem er von den Bemühungen des neuen Direktors und Regisseurs um eine Reorganisation der Hofbühne berichtete. In der sehr wohlwollenden Besprechung lag allerdings auch ein zwischen den Zeilen zu lesender Ansporn für den neuen Theaterleiter.

> "In vier Wochen ist eine so vielgliedrige Organisation nicht umzugestalten, und man muss dankbar

für die Verheissung künftiger Vervollkommnung sein, wenn auch nur Keime, nur Anfänge einer günstigen Wandlung zu bemerken sind. Und an solchen günstigen Vorzeichen, an zarten jungen Erstlingsfrüchten der neuen Annoschen Kunstpflege hat es nicht gefehlt. Mit Sorgfalt, mit Geschmack und Freigebigkeit ausgestattet, präsentierte sich die 'Egmont'-Aufführung in einem prächtigeren Rahmen. Die Volksszenen zeigten viel Leben ohne überflüssiges betäubendes Geräusch. So bewegt die Massenauftritte waren, hielten sie sich doch von jener leeren, missverstandenen Meiningerei frei, die an unseren Bühnen so oft Lärmen für Leben und Bewegungen für Bewegung geben will." (357)

Dass schon durch "Keime" eines Anfangs solches Lob hervorgerufen werden konnte, weist deutlich auf das Niveau der Hofbühne hin. Eine frisch aufgeputzte Ausstattung und ein bisschen Leben in den Volksszenen waren schon Grund genug, darin die "Verheissung künftiger Vervollkommung" zu erblicken. Hier erhalten wir neben der Regie-Kritik auch noch einen Einblick in die verantwortungsbewusste Aufbauarbeit, die Landau mit seinen Besprechungen leistete.

Max Grube hatte im "Königlichen Schauspielhaus" eine "Faust"-Aufführung besorgt und spielte ausserdem die Rolle des Mephisto neben Matkowsky als Faust. Grube, der lange Jahre in Meiningen engagiert war, brachte natürlich die besten Voraussetzungen für eine wirkungsvolle Massenregie mit, und Landau sah in ihr auch die Höhepunkte der Aufführung:

"Die auf Massenwirkungen, wie auf ein besonders lebhaftes, bewegtes Zusammenspiel gestellten Szenen bildeten die Glanzpunkte der Aufführung und die Höhepunkte des Erfolges."

Im folgenden verquickte er wieder Regie und Ausstattung, um danach auf Einzelheiten der Regieleistung einzugehen, die er genau analysierte und kritisierte. Er beschrieb hier szenische Momente, die er von der Regie zu sehr betont fand und im Sinne der Dichtung verändert sehen wollte.

"In den Momenten, deren Stimmung durch die Mitarbeit der Regie und Ausstattungskunst gehoben werden kann, trat diese Mitwirkung oft stärker hervor als gerade nötig war. Viel zu opernhaft stark und nah klang z.B. das Hineintönen der Ostermorgen-Musik. Es war kein 'tiefes Summen', das Faust da hören will, sondern eine sehr derbe Musik, die seine Rede überdröhnte. Der 'Geist der Erde' trat viel zu sichtbar ins Helle, das freundliche Gesicht des Herrn Nesper konnte selbst in der etwas buschigen Perücke gar so schreckhaft nicht erscheinen. Mit dem Text der Dichtung ging die Regie des Herrn Grube pietätvoll um.
Allenfalls konnte man es verwunderlich finden, dass die Wände in Gretchens einfachem Stübchen so kokett

mit Amoretten geschmückt waren." (358)

Gegen die allzu milde Kritik könnte man Bedenken tragen, jedoch zeitigt sie den Vorzug genauer Kennzeichnung von theatralischen Tatsachen und Vorgängen. Jedenfalls können wir es als durchaus positiv werten, dass er sich auch mit Kleinigkeiten der Ausstattung, wie z.B. der uns in Gretchens Zimmer sehr seltsam anmutenden Amoretten, beschäftigte. In diesem Zusammenhang ist es interessant, zu welchen ähnlichen Auswüchsen es in einer Inszenierung des "Faust" im "Deutschen Theater" kommen konnte.

> "Zu einer Auskleideszene à la Zerline gestaltet sich in der Inszenierung L'Arronge die Szene Gretchens am Schrank, und ihr 'War einst ein König in Thule' zu einem schönen Pendant der Arie: 'Fürwahr, mein Wuchs ist nicht übel." (359)

Man fragt sich heute, ob diese Geschmacklosigkeit ein bewusstes Zugeständnis an die Amüsierfreudigkeit des Publikums war oder nur die Gedankenlosigkeit L'Arronges. Vergegenwärtigen wir uns jedoch die Zeit, so möchten wir fast die unkünstlerische Spekulation als das ausschlaggebende Moment bezeichnen. Landaus Kritik vermittelt uns auch heute noch einen Eindruck von den wenig Goetheschen Ambitionen der Aufführung. Neben der Beschreibung der Szene gibt er hier auch eine Kostprobe seines Humors und seiner feinen Ironie, Eigenschaften, auf die ich schon mehrmals hingewiesen habe.

Ludwig Barnay, der einen Teil seiner Lehrjahre, wie Max Grube, bei den Meiningern verbracht hatte, wusste Landau ebenfalls als Arrangeur von Massenszenen zu loben. Er verknüpfte in seinem Bericht über Schillers, von Laube ergänzten, "Demetrius", die Schilderung einer spontanen Publikumsäusserung mit der Beschreibung der Ursache, die sie ausgelöst hatte:

> "Nach Sprengung der grossen Reichstagsversammlung durchbrauste mitten im Akt ein Ruf nach Barnay das Haus. Mit welchem Feueratem hatte er aber auch die Reichstagsszene erfüllt. Wie sah man die Leidenschaft ordentlich durch die Massen wogen. Und dieses Leben, diese Wahrheit blieb der Aufführung in jeder weiteren Szene, ob sie nun still war oder stürmisch, getreu." (360)

Die allgemein herrschende Leidenschaftlichkeit gab den Ausschlag zu diesem Sonderapplaus, dem sich auch Landau in seiner Kritik, tief beeindruckt von der Wirkung, anschloss.

Mit der geschickten und wirkungsvollen Inszenierung der Chöre in Schillers "Braut von Messina" gab Barnay abermals, kurze Zeit später, dazu Anlass, dass Landau sich eingehend mit seiner Regie beschäftigte:

> "Das erste Auftreten der Chöre war gleich von starker Wirkung, die Behandlung, die Durchführung der Chöre bildet freilich den Hauptwert der

> Barnayschen Inszenierung. In diesen Chören, an die unsere moderne Bühne nicht gewöhnt ist, liegt ja auch andererseits die Hauptschwierigkeit dieser Inszenierung. Im 'Berliner Theater' sahen wir sie jederzeit auftreten, ganz von e i n e m Geist beseelt, ganz und tief erfüllt von e i n e r grossen Stimmung. Die gemeinsamen Reden scheinen uns mit einem Male natürlich, weil sie offenbar aus e i n e r grossen Empfindung hervorgehen. Und welche Mannigfaltigkeit in diesen Chören!! Wie fein abgestimmt der Ausdruck für jede Gefühls-Nuance. Welch ein Feuer in den Ausbrüchen des Kampfesmuts, welch ein Jubelton in den Äusserungen der Freude, wie tief rührend und ergreifend wirkte aber besonders der Frauenchor an der Leiche Manuels." usw. (361)

Wieder bezeichnete Landau die Gestaltung der Chorszenen, die wir in diesem Falle als Massenszenen ansehen können, als den "Hauptwert" der Inszenierung, da sie ja auch die "Hauptschwierigkeit" seien. Als das Neuartige und Faszinierende an der Aufführung betonte Landau die Einheit aller Aktionen auf der Bühne. Was er in drei Faktoren zu fassen suchte - ein Geist, eine Stimmung, eine Empfindung- war das Wirken des Regisseurs. Landau beschrieb also die Funktion des Regisseurs, ohne diesen, wie es uns heute selbstverständlich erschiene, ausdrücklich anzusprechen. Damit bewies er abermals sein feines kritisches Gespür für das Heraufkommen der beherrschenden Stellung des Regisseurs im Theater der folgenden Jahrzehnte.

Eine weitere Probe seines Könnens gab Barnay in seiner Inszenierung des "Julius Cäsar", ebenfalls im Jahre 1888. Und abermals würdigte Landau die Leistung Barnays nur im Hinblick auf die Massenszenen, seine schauspielerische Darbietung als Marc Anton erkannte er nicht an. (Vgl. S.139)

> "Die Leistung der Regie in Bezug auf die Einstudierung der Massenszenen verdient die Anerkennung, die sich gestern im stürmischen Applaus des Publikums besonders nach dem vierten Akt ausdrückte. Hier war Leben, Bewegung, Leidenschaft, und es muss auch zugestanden werden, dass Barnay, der den Marc Anton so oft bei den Meiningern spielte, das Stück wohl im Sinne und Geiste meiningischer Inszenierung hielt, ohne aber eine Nachahmung jener Inszenierung zu bieten." (362)

Wie auch in anderen Kritiken bezog er das Publikum als Gradmesser der Wirkung in seine Regie-Kritik ein. Wieder sah er in den "Massenszenen" die grosse Leistung, und er brachte sie abermals mit den Meiningern in Verbindung.

Nach dem kurzen Überblick über eine Auswahl von einigen besonders hervorstechenden Kritiken, die sich mit Massenregie beschäftigen, können wir feststellen, dass sich dieser Begriff noch lange Zeit nach den Gastspielen der Meininger an deren Spielweise orientierte. Der überwälti-

gende Eindruck, den diese äusserst disziplinierten Statistenmassen auf Publikum und Presse gemacht hatten, wirkte fast jahrzehntelang über die Zeit der Gastspiele hinaus und wurde immer wieder als Massstab herangezogen. Die Nachahmung des meiningischen Inszenierungsstils hatte so stark um sich gegriffen, dass der abwertende Begriff "Meiningerei" gebräuchlich werden konnte, den Landau treffend charakterisiert hat, wenn er schrieb, dass an den Bühnen so oft "Lärmen für Leben und Bewegungen für Bewegung" (363) gehalten würden.

Beispiele der Regie vor Reinhardt

Man kann sagen, dass parallel mit der Entwicklung des Natularismus die Verselbständigung des Regisseurs fortschreitet. Die neue Kunstrichtung brachte als Grundforderung an das praktische Theater die Einheitlichkeit des szenischen Kolorits mit sich. Dies wiederum führte dann zur allmählichen Entdeckung der Möglichkeiten der Regie überhaupt. Von den Meiningern, die als erstes Theater diese Einheitlichkeit zum Stilprinzip erhoben hatten, über die "Freie Bühne", das Organ des Naturalismus, führte also ein direkter Weg zu Reinhardt. Von Otto Brahm wissen wir, dass er zwar das geistige Haupt seines Unternehmens war, dass er sich aber noch nicht als Regisseur im modernen Sinne fühlte und die praktische Seite der Regiearbeit anderen Mitarbeitern, wie Cord Hachmann und Emil Lessing, überliess.

Das ist jedoch nicht der einzige Grund, warum wir in Landaus ersten Kritiken zur Arbeit der "Freien Bühne" dem Regisseur nicht begegnen. Landau war vollkommen damit beschäftigt, sich mit der Neuartigkeit der dargebotenen Dramatik auseinanderzusetzen, so dass er inszenatorischen Details zunächst kaum Beachtung schenkte. Erst die interne Uraufführung der "Weber" durch die "Freie Bühne" im "Neuen Theater", Februar 1893, liess ihn auf die Regie-Arbeit eingehen. Dabei stossen wir auf etwas Merkwürdiges. Landaus Stellung zum Naturalismus war eindeutig und hat sich im Laufe der Zeit nicht grundsätzlich geändert. Als künstlerische Bewegung hat er ihn nicht abgelehnt, stand ihm jedoch in einem Punkte negativ gegenüber. Er sah in der Tendenz zur Detailmalerei in vielen Fällen Vernachlässigung oder auch Verletzung des von ihm so hoch eingeschätzten Prinzips der Werktreue. In der Tat traf er gerade hierin die Schwäche und innere Gefährdung des Naturalismus auf der Bühne. Wir erinnern uns des Beispiels, dass ein naturalistisch gespielter Schiller nicht mehr den Schillerschen Intentionen entsprach. (Vgl. S.163f)

Merkwürdig war nun im Falle der "Weber"-Aufführung, dass Landau in der Inszenierung dieses krass naturalistischen Stückes gewisse realistische Effekte vermisste. Nachdem er bemerkte, dass die Aufführung "in Herrn Cord Hachmann den rechten Mann fand und, dass die Inszenierung über alle Massen geglückt" sei, stellte er schliesslich fest:

> "Im vierten Akt, in der Inszenierung des eigentlichen Ausbruchs der Empörung, hätte die Regie vielleicht die Wildheit, den Vandalismus etwas stärker markieren dürfen. Die Empörer waren von gar zu ängstlicher Schonung für alles Zerbrechliche." (364)

Ein weiteres bemerkenswertes Beispiel, das sich auf seine uneingeschränkte Forderung nach Werktreue bezieht, entnehmen wir der Kritik an der ersten öffentlichen Aufführung der "Weber" im September 1894 am "Deutschen Theater", abermals unter der Regie von Cord Hachmann.

> "Aus Rücksicht auf das grosse Publikum hatte die Regie einige mildernde Striche angebracht und z.B. die üblen Folgen des Hundebratens auf einen geschwächten Magen beseitigt." (365)

Dies erstaunt umso mehr und spricht für die Objektivität seiner Kritik, da wir wissen, dass er die krassen Auswüchse des Naturalismus ablehnte. Hier entschuldigte er den Strich der Regie nur mit der "Rücksicht auf das grosse Publikum".

Als aber Adolphe L'Arronge, den Landau für das Muster eines dem dichterischen Werk aufs tiefste verpflichteten Regisseurs hielt, in einer "Faust"-Inszenierung des Jahres 1887 sich einiger naturalistischer Bühneneffekte bediente, bemängelte er diese, der Dichtung fremden, Äusserlichkeiten. Die Kritik begann mit den Worten:

> "Die Inszenierung bewährt wieder die alte zärtliche Sorgfalt, mit welcher im 'Deutschen Theater' den Worten des Dichters gelauscht, ihren Intentionen nachgespürt wird. Ohne künstliche Deutelei, ohne müssige Zutat, rein und echt ist der 'Faust' zur Darstellung gekommen, nichts fehlt dem Gesamtbilde, nichts drängt sich ungebührlich auf."

Dann jedoch fuhr er fort:

> "Dass aber der Pudel wirklich knurrt und bellt, vor den Augen des Publikums zum Ungetüm erwächst, ist ein Ausstattungseffekt, der wohl neu, aber doch nicht gerade als wertvolle Errungenschaft anzupreisen ist. Es ist ein überflüssiger realistischer Trick, der die Szene sehr gefährden kann. (366)

Ebenso kritisierte er 1890, also ein Jahr nach der Gründung der "Freien Bühne", die naturalistische Tendenz einer "Egmont"-Aufführung unter der Regie L'Arronges. Trotz der anfangs festgestellten "Sauberkeit der Inszenierung" glaubte er, dass "der moderne und an sich sehr löbliche, so sehr dankenswerte Natürlichkeitseifer der Darstellung nicht immer förderlich" war. Und mit der Äusserung: "gerade 'Egmont' verlangt etwas hohen Flug, etwas Schwung" (367), unterstrich er abermals die von uns schon so oft nachgezeichnete Vorliebe zur deklamatorischen Spielweise.

Der schon in dem Kapitel "Kritik der Darstellung" besprochene Hamlet-Darsteller Ferdinand Bonn fiel auch durch seine im Negativen aussergewöhnliche Regie auf. In der Besprechung der "Hamlet"-Aufführung finden sich vergleichsweise einige Stellen, die man als symptomatisch für die Entwicklung der Regie auf Reinhardt zu bezeichnen könnte. Ähnlich wie bei Barnay, war aber auch bei Bonn der Grund für die ungewöhnliche Inszenierung weniger in einem Stilwillen zu sehen, als vielmehr in einem willkürlichen und äusserlichen Effektbedürfnis. Aus der Kritik geht hervor, dass Bonn im "Theater des Westens" nur deshalb inszenierte, um durch seine Andersartigkeit Aufsehen zu erregen, was dann wiederum seiner Abendkasse zugute kommen sollte.

> "Zunächst hatte Herr Bonn als Regisseur das Werk in eine prangende, üppige Ausstattung gesetzt. Alle Hilfsmittel der Bühne waren reichlich in Anspruch genommen und bildeten einen bunten Rahmen, der das Bild zuweilen verdunkelte. Wo es irgend anging war Musik untergebracht, sogar beim Einzug der Schauspieler und beim Beginn ihrer Aufführung musste ein Dudelsack-Quartett aufspielen. Der Beleuchtungs-Inspektor musste ein ganz grosses Farben-Konzert aufführen und Aufzüge, Gewitter, dahinsegelnde Schiffe waren für den 'Hamlet' aufgeboten. Der grosse Apparat drückt schwer auf das Stück und schädigt die Wirkung oft mehr, als er sie fördert."

Bis hierin hatte Landau nur allgemein den Aufwand beschrieben, ohne auf Einzelheiten einzugehen. Der verwirrende Eindruck der das Stück belastenden Technik konnte jedoch nur dadurch entstehen, dass alle angeführten Hilfsmittel unorganisch eingesetzt waren und darum nur desillusionierend wirkten. Diese Vermutung bestätigt sich eindeutig, wenn wir die Kritik weiter verfolgen:

> "Den Schwur beim Verschwinden des Geistes begleitet ein ganzer Feuerzauber bei tief-violett phantastisch beleuchtetem Himmel, und Hamlets Schwert flammt in seltsamem Licht auf. Die Unterredung mit dem Geist - die auf der Terrasse stattfinden soll - ist in ein herrliches Parkdickicht verlegt. Die Schauspiel-Aufführung findet auffallenderweise im offenen Park statt - und kurz vorher hört man über die kalten Nächte klagen - bei der darauffolgenden Szene, da Hamlet Polonius nach der Wolke fragt, muss die Erwähnung eben dieser Wolke Anlass zu Blitz und Donner geben, wobei übrigens seltsamerweise mitten im starken Gewitter der Mond so still und friedlich schien. ..." usw. (368)

Die Aufzählung dieser völlig sinnlosen Theatereffekte, die Landau in seiner Besprechung noch fortsetzte, zeigt deutlich den Geist der Inszenierung. Unmotiviert und anmassend extravagant, wie die Darstellung Bonns, war auch seine Inszenierung. Wenn Reinhardt, ein Jahrzehnt später, ähnliche und noch mehr äusserliche Effekte anwandte, so blieben sie organisch in der Inszenierung und waren dem Charakter des

Stückes angepasst. Auch daran hatte Landau, wie wir sehen werden, manches auszusetzen, jedoch unterliefen Reinhardt niemals dergleichen Missgriffe. Landau folgte seiner kritischen Eigenart, die wir schon mehrmals erwähnt haben, und begnügte sich mit der Aufzählung von solchen flagranten Fehlern, ohne ausdrücklich ein negatives Urteil zu formulieren.

Als Gegensatz zu dieser von der Willkür getragenen Inzenierung Ferdinand Bonns, möchte ich eine Regie-Leistung Paul Lindaus zitieren. Bei der Inszenierung von Björnsons "Über unsere Kraft" hatte Lindau alle diejenigen Forderungen erfüllt, die Landau an den phantasievollen, aktiven, aber dennoch dem Werke dienenden Regisseur stellte. Das Stück, das schon "ohne grössere Zutat der Bühnenkunst, ungeheure Wirkung übte" und von dem schon im Kapitel "Kritik des Dramas" die Rede war (Vgl. S.), wurde nun durch die Regie Lindaus zu einem "überwältigenden Eindruck".

> "Selten hatte man Gelegenheit, die mitempfindende, mitdichtende Kunst des Regisseurs so klar beim Werke zu sehen. Gleich die Bestattung der Arbeiterin, beim Beginn des Stückes, die Trauerfeier, durch die das Pfeifen und Stampfen des Eisenbahnzuges lärmt, bereitet die Stimmung vor, die leidenschaftliche Erregung der Arbeitermassen ist trefflich durchgeführt und von besonderem Geschick ist die Belebung der Fabrikanten-Versammlung. Die Reden an sich würden zeitweise langweilig sein. Erst die Erregung der Zuhörerschaft, die an der Debatte so leidenschaftlich Anteil nimmt, teilt sich dem Publikum kräftig mit." (369)

Wiederum ist gerade das Gelingen der Massenszenen für Landau der vorzügliche Wertmassstab für den guten Regisseur. Wie wir schon gesehen haben, charakterisierte er solche Regie-Leistungen, indem er viele Einzelheiten als gelungen hervorhob. Und so bewunderte er in diesem Fall eine "mitdichtende und mitempfindende" Regie.

An der sehr eigenwilligen Inszenierung des "Volksfeind" durch Stanislawski, der mit seinem Moskauer Ensemble im "Berliner Theater" gastierte, übte Landau scharfe Kritik, weil hier auffallende Verstösse gegen die Werktreue vorlagen. Landau sprach der Inszenierung "sehr charakteristische und echte" Züge nicht ab, bemängelte jedoch viele Einzelheiten, die er in seiner Kritik detailliert wiedergab:

> "Die ausgelassene Lustigkeit aber, der Freudentaumel der Gesellschaft über Stockmanns grossartige Entdeckung, dass der Ort --- verseucht ist, die stürmischen Hurra-Toaste, bringen ein fremdes Element in das Werk, überladen das Stück mit störenden Zutaten und überlärmen die feineren Absichten des Schauspiels. Der dritte Aufzug spielt mitten in der Druckerei Aslaksens, nicht im Redaktionszimmer, nur damit uns das Getriebe in aller

> Echtheit vorgeführt wird. Wir sehen die Setzer an den Schriftkästen, sehen die Arbeiterschaft zur Essenszeit abziehen und dann wiederkehren, ein fesselndes Bild, so sorgsam wie treu ausgeführt --- aber lenkt es nicht überflüssigerweise die Aufmerksamkeit vom Kernpunkte ab?? Und erst der Volksversammlungsakt. ... Wie vielerlei ist da hineingetragen, von der Regie hinzugedichtet!! Diese vielfachen Hochs, dieses commentmässige Exercitium des 'Hurra', dann 'Hurra, Hurra' und zum Schluss dreifach 'Hurra'! kennen wir hier nicht, kennt aber auch Ibsen nicht." (370)

Nach den Worten Landaus können wir uns ein lebhaftes Bild von der Aufführung machen, und er ist auch weit davon entfernt, den erregenden äusserlichen Eindruck der Inszenierung zu leugnen. Da aber dergleichen Übertreibungen ihm nicht im Sinne Ibsens erschienen, lehnte er die Aufführung ab.

Sicherlich ist es dieselbe Tendenz, nämlich die Theaterkunst von der Ausrichtung nach den dichterischen Gesetzen zu emanzipieren und gewissermassen zur selbständigen Kunst zu erheben, die wir als das Kriterium der Reinhardtschen Regie erkennen, und wenn es Reinhardt auch ungleich besser als Stanislawski verstand, diese widerstreitenden Gestaltungsprinzipien zur Einheit zu bringen, so ist dennoch dies der Punkt, worin Landau gegenüber Reinhardts Regie eine tiefe Skepsis bewahrt hat, wie wir im Folgenden sehen werden.

Die Regie Max Reinhardts

Die Leistungen Reinhardts in dem kleinen "Schall-und-Rauch"-Theater registrierte Landau zwar in seinen Kritiken, ging aber nicht näher darauf ein. Erst als Reinhardt zum Ende der Spielzeit 1902/03 das "Neue Theater" am Schiffbauerdamm übernahm und dort Anfang April Maeterlincks "Pelleas und Melisande" inszenierte, begann auch Landau sich mit dieser neuen, jungen Regie-Persönlichkeit intensiv zu beschäftigen. Bestimmend für unsere Betrachtung des kritischen Verhältnisses zwischen Landau und Reinhardt wird die Tatsache sein, dass Landau von Anfang an die Diskrepanz, die durch Reinhardts Regie zwischen Drama und Aufführung entstand, voller Skepsis kennzeichnete. In den neun Jahren, bis zu Landaus Abschluss seiner kritischen Tätigkeit, lässt sich diese misstrauische Haltung gegenüber allzu eigenwilligen Inszenierungen verfolgen. Gleich zur ersten Aufführung im "Neuen Theater" schrieb er:

> "Wenn es der jungen Direktion Reinhardt darauf ankam, einmal ein Virtuosenkonzert der Regiekunst zu veranstalten, und zu zeigen, was eine Inszenierung auf der Höhe ihrer Technik, mit allen anderen Künsten im Bunde zu leisten vermag, dann ist es ihr

> geglückt und sie kann mit dem Erfolg höchlich zufrieden sein.
> Wäre es ihr nur darum zu tun gewesen, das dramatische Gedicht von Maeterlinck zur vollen Wirkung zu bringen, dann hätte sie mit viel geringerem Aufwand auskommen können."

Schon bei der ersten Vorstellung des "Neuen Theaters" unter Reinhardt stellte Landau den "Aufwand" fest, mit dem Reinhardt das Stück belastet hatte. Er lobte uneingeschränkt die prachtvolle Ausstattung der Bühnenbilder, die mit "dem Beirat von Lovis Corinth" entstanden waren, sprach aber bei dieser Gelegenheit eindeutig seine Meinung über das Theater aus, und welches Element das beherrschende auf der Bühne sein müsse:

> "Es ist etwas Schönes um die Vereinigung der Künste Drama, Malerei und Musik auf der Bühne. Der Ort und Anlass aber weist deutlich genug darauf hin, dass die herrschende Stellung hier dem Drama, dem Wort gehören muss, und dass die Schwesterkünste sich hier zu bescheiden haben."

Die Musik von Friedrich Beermann (371), die sich in der Inszenierung "schon äusserlich allzu breit" machte, sich im übrigen aber mit dem "Stimmungsgehalt dieser Dichtung vortrefflich verstehe", veranlasste Landau zu der ironischen Bemerkung, zu versuchen, "ob sich aus dem Werk eine Oper machen" liesse. Damit, meinte er, wäre das Problem gelöst, dass die Musik störend auf den Ablauf der Dichtung einwirke. Denn "all das nahm doch wohl vielleicht mehr Aufmerksamkeit in Anspruch, als nötig und drückte fast auf das Werk." Abschliessend machte er dann eine Feststellung, die sich im Laufe der Jahre bei der Kritik von Reinhardt-Inszenierungen immer wieder in ähnlicher Formulierung findet:

> "Die Dichtung hatte es nicht gar so leicht, unter einem solchen Reichtum der Ausstattung aus diesem Meer von Musik heraus, unter diesem Aufgebot reizender Stimmungsmalerei, für die der Regisseur Reinhardt alle Hilfsmittel der Inszenierungskunst in Anspruch nahm, dennoch ihre Wirkung zu behaupten." (372)

Mit dieser Bemerkung hatte Landau gleich in seiner ersten ausführlichen Kritik einer Reinhardt-Inszenierung die ganze Problematik dieses genialen Regisseurs aufgedeckt: welche Kommunikation ein schon als Dichtung autonomes Kunstwerk mit der Verselbständigung der Regiekunst eingehen könne. Trotz aller Anerkennung der Phantasie und des Könnens Reinhardts liess Landau nie ab, auf das hinzuweisen, was ihm wichtiger erschien als die Wirkung der Regie: das Drama.

Bei der nächsten Inszenierung Reinhardts im "Neuen Theater", die Julius Bab als "Anfang einer neuen, über Meiningen hinausgehenden Inszenierungskunst" bezeichnete, machte sich bei Landau ein Zwiespalt in der Beurteilung bemerkbar.

Einerseits konstatierte er bei Reinhardt "Stilgefühl, Zeitkolorit, Stimmung und Leben überall", andererseits aber sprach er von "Überspitztheiten allzu klügelnder Regie". Während er die positiven Eindrücke nur allgemein formulierte, zeigte er an einem Beispiel, dass wir als typisch für Reinhardt bezeichnen können, was er unter "allzu klügelnder Regie" verstand:

> "Einige Nuancen schienen zu ausgetüftelt, wie etwa die, dass Minna nach einer grösseren Geldrolle greift, um sie Riccaut zu geben, Franziska aber die Rolle schnell und heimlich gegen eine dünnere vertauscht, wofür Minna sie schelmisch-vorwurfsvoll ansieht." (374)

Die Ablehnung dieser kleinen Episode, die der Theater-Jargon als "Regie-Gag" bezeichnet, begründete Landau mit der Vollkommenheit des Lessingschen Lustspiels, das "nicht um derlei stumme Szenen bereichert zu werden" brauche. Wenn er Reinhardt auch solche "Gags" nachsah, da sie aus einem "ehrlich-freudigen Versenken in die Aufgabe, einer frischen Schaffensfreudigkeit" entstanden seien, bleibt festzuhalten, dass er mit einer fast pedantischen Strenge auf der unverfälschten Werktreue bestand. Mit der kurzen Skizzierung solcher Szenen kam er auch, gerade bei der Besprechung der Regie, einer der wichtigsten Forderungen Hans Knudsens nach, die die "Feststellung von Tatbeständen" (375) als eine der wichtigsten Aufgaben der Theaterkritik bezeichnete. Landau verband in diesem Falle die Feststellung mit einer ganz persönlich begründeten Wertung. Und in solchen Fällen, wo ihm die Vereinigung objektiver Registrierung mit subjektiver wohlbegründeter Wertung gelingt, erscheint er mir als ein Meister der Kritik.

Bevor Reinhardt den "Sommernachtstraum" inszenierte, der der Auftakt zu seiner Berühmtheit werden sollte, kamen unter seiner Regie noch zwei andere Stücke im "Neuen Theater" zur Aufführung: Nestroys "Einen Jux will er sich machen" und "Die Morgenröte" von Josef Rüderer. Bei beiden Stücken befasste Landau sich eingehend mit der Regie. Nestroys Posse, so stellte Landau fest, hatte Reinhardt "mit gutem Humor so inszeniert, wie man vor sechzig Jahren spielte." In seiner Kritik nun gab er ein lebendiges Bild der Aufführung. Er beschrieb alle äusseren Merkmale der Einstudierung bis in die Einzelheiten und nannte auch Karl Walser, wenn auch nicht als Bühnenbildner, der er eigentlich war, sondern nur als eine der vielen Hilfskräfte, nämlich als Dekorationsmaler. Das Verdienst der Aufführung, die offenbar ihren Hauptreiz aus den Dekorationen bezog, schrieb er ganz eindeutig dem Regisseur allein zu. Er charakterisierte die Aufführung als "Parodie einer Parodie", die bis in die kleinsten Einzelheiten alte Theaterbräuche ironisierte. So erschien z.B. "der Lampenanzünder vor dem Vorhang, um die 'Lampen' anzustecken." Weiter berichtete er von den Dekorationen, die "in jedem Bild nur primitiv gemalte Inte-

rieurs" aufwiesen. Alles war dargeboten im "rohen Stil altmodischer Dekorationsmalerei, in unverschämtem Grün die Gartendekoration, mit ihren stilisierten Blümchen, ihren gemalten Menschengruppen an den gemalten Tischen." Aber auch die Schauspieler traten bewusst in die Parodie ein, wenn sie "ihre Monologe ins Publikum hineindeklamierten." Landau, den die Wirkung dieser Art Theater zu spielen ebenso verblüffte wie die übrigen Zuschauer, stimmte dem Unternehmen zu, da es in seiner Art vollkommen gelungen war. Allerdings machte er eine kleine Einschränkung, wenn er schrieb:

> "Es mag immerhin fraglich bleiben, ob die Verwendung einer Nestroyschen Posse als Objekt für solch einen Regiescherz, für solch eine lustige Behandlung eines Kapitels unserer Theatergeschichte zulässig ist. Sicher ist, dass auch die einfache, natürliche und wirksame Darstellung der Posse Eindruck gemacht hätte." (376)

Sein Humor und sein Verständnis für die Ambitionen des jungen Regisseurs liessen ihn hier seine Strenge vergessen und die Aufführung gutheissen.

In der Kritik an Josef Rüderers Satire "Die Morgenröte" zeigt sich wieder der Zwiespalt in der Beurteilung Reinhardts. Er habe die dargebotene Gelegenheit zur Entfaltung seiner Regiekunst "mit etwas zu grosser Freudigkeit ergriffen." Die Ausnutzung der technischen Hilfsmittel war bei Reinhardt wieder einmal so vollkommen, dass Landau sie "als ein kleines Wunder der Inszenierungskunst" bezeichnete. Gleich darauf jedoch beschrieb er, wie die Aufführung in ihrer Gesamtheit an "Überdrehtheit" litt:

> "Im Feuereifer, ja eine recht lebendige Aufführung zu erzielen, hat uns das 'Neue Theater' eine viel zu lärmende gebracht. Die meisten Mitwirkenden haben sich überschrieen, die Massenszenen waren viel zu grell und dröhnend.
> ... Das Übermass an monotonem Lärm ... schädigte schliesslich den Eindruck." (377)

Abermals kennzeichnete er genau die Gefahr, die Reinhardt drohte, wenn er mit zuviel äusseren Mitteln die Wirkung erhöhen wollte. Die Folge davon war dann Landaus Ablehnung des "monotonen Lärms" und die Beschreibung sich überschreiender Darsteller. So versuchte er den Mann, dessen Leistung er als "ein kleines Wunder" bezeichnet hatte, vor Übertreibungen zurückzuhalten, die den ursprünglich positiven Eindruck nur verwischen und schädigen konnten.

Die Aufführung des "Sommernachtstraums" bezeichnete Landau, ähnlich den meisten Berliner Kritikern, als endgültigen Durchbruch des Reinhardtschen Regie-Genies.

> "Unter beherzter Abwendung von der Tradition, dem Wust von Regie-Überlieferung, behandelt Direktor Reinhardt jedes klassische Werk als Novität, in die er sich völlig versenkt, die er aus ihrem innersten Wesen heraus auf der Bühne verkörpert, ohne Rücksicht auf das Herkommen."

Mit diesem Satz hat er die Reinhardtsche Regie-Konzeption genau umrissen. Dass aber dieses künstlerische Programm, wenn man es so nennen darf, nicht auf jedes Stück anwendbar war, entging dem Kritiker durchaus nicht, und er zögerte auch nicht, auf die Gefahren aufmerksam zu machen, die die Ausschliesslichkeit eines solchen Programms heraufbeschwören mussten:

> "Nicht jedes ältere Werk ist gleich empfänglich für diese neue szenische Behandlung, und manchmal wollte es fast schon so erscheinen, als seien die Dichtungen nur Mittel zum Zweck, nur Vorwand für die Virtuosen-Konzerte der Regie."

Der Zwiespalt in der Beurteilung, auf den wir am Anfang der Besprechung Reinhardts schon hingewiesen haben, kommt in dieser allgemeinen Bemerkung wieder zum Ausdruck. Der erfahrene und dennoch nicht doktrinäre Theaterkenner Landau stand jedem nur von der augenblicklichen Stimmung und der momentanen Verzauberung diktierten Urteil skeptisch gegenüber, und er machte den Zauberer Reinhardt immer wieder auf die Grenzen der Anwendbarkeit seiner Ideen aufmerksam.
Natürlich stimmte er im Falle des "Sommernachtstraums" mit Reinhardt darin überein, dass hier das Stück vorläge, an dem sich die neue Kunst exemplarisch beweisen könne.

> "Kaum irgend eine andere Komödie aber kann für eine szenische Neubelebung geeigneter, kann dankbarer sein, als der 'Sommernachtstraum'. Ist doch diese phantastische Dichtung förmlich die Aufforderung an die moderne Bühne, all ihre Künste spielen zu lassen."

In seiner Schilderung, die wohl durch die Aufführung zu der blumenreichen Sprache angeregt war, und in der er bewundernd auf viele Einzelheiten einging, vergass er aber, ebenso wie Julius Hart, auf die entscheidende Neuerung hinzuweisen: die dramaturgische Einbeziehung der Drehbühne in den Spielablauf, die hier zum ersten Mal praktiziert wurde. (378)

> "Ihre Stärke entfaltete die Inszenierung erst in den Waldszenen, hier aber erhob sie sich mitunter zum Höchsten, was moderne Inszenierungskunst überhaupt erreichen kann. Gleich der Blick in den nächtlichen Wald bot eine Verblüffung. Hier hatten wir es ja nicht mit 'Dekorationen' im üblichen Theatersinne zu tun, auch nicht mit den schönsten ihrer Art - hier erhob sich in aller W i r k l i c h k e i t ein dichter, weithin sich erstreckender Wald vor uns. Zwischen die knorrigen, moosumhüllten Stämme mischten sich die schlanken jungen Birken, die in ihrer weissen Rinde anmuteten, als hätten sie ein Nachtkleid angezogen, tief hing das Laubwerk herab, in dessen Gezweig Glühwürmchen schimmerten, und der hügelige, laubbestreute, grasbewachsene Waldboden war von einer

erstaunlichen Wirklichkeit. In diesem Walde entspann sich nun, wie aus unserer Traumphantasie heraus, der phantastische nächtliche Spuk. Durch das Dickicht huschten die Elfen, in den wallenden luftigen Schleiern wie Nebelgebilde anmutend. Die mannigfachen Waldgeräusche bildeten ein lebensvolles, stimmungssattes Konzert und das Tummeln der kleinen Elfen, ihr Tanzen, Purzeln, Kollern mutete an wie ein verführerisches Traumbild. Hier begann auch die Darstellung mehr und mehr Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, obwohl die Inszenierung bis zuletzt den Mittelpunkt des Erfolges bildete." (379)

Wie überwältigend der sinnliche Eindruck der Waldszenen war, kommt auch bei Julius Bab zum Ausdruck, wenn er schreibt:

"Auf echten Birkenstämmen schillerte Mondlicht, Elfenreigen verwoben sich ihm in unmerklichen Übergängen, Kobolde wuchsen aus Baum und Stein. ... Die ganze Aufführung blitzte von hundert Einfällen poetischer Phantasie und ausgelassenster Laune."

Aber nicht alle Kritiken waren so positiv. Landau, als Chefredakteur des "Börsencourier", veröffentlichte einen Monat später auch eine in ironischem Ton gehaltene Kritik, die der geistreichelnde Oscar Blumenthal in Gedichtform verfasst hatte.

"Der Sommernachtstraum
Aus Waldgrün, Vogelsang und Silberlicht
Entwebt sich hier das lieblichste Gedicht.
Wir steh'n im Bann der märchenschwülen Nacht,
In der das muntere Elfenvolk erwacht ...
Wenn nur die Rangen, die im Moosgrund tollten,
Das wilde Blut ein wenig bändigen wollten!
Denn sonst geschieht's noch, dass der Hörer spricht:
Man sieht den Wald vor Purzelbäumen nicht!" (381)

Hier war auf witzige Art wieder die Gefahr einer Überbetonung äusserer Effekte gekennzeichnet, auf die auch Landau hingewiesen hatte. In Landaus Kritik scheint ebenfalls Ironie aufzublitzen, wenn er trocken bemerkte, dass "auch die Darstellung mehr und mehr Aufmerksamkeit auf sich ziehen" konnte, die Inszenierung aber "bis zuletzt den Mittelpunkt des Erfolges bildete." Hiermit wurde die Diskrepanz, die zwischen Dichtung und Inszenierung entstanden war, beschrieben, wenn sie auch als solche nicht verurteilt wurde.

Reinhardts Eröffnungs-Inszenierung bei der Übernahme des "Deutschen Theaters" wurde ein Misserfolg. Julius Bab geht in seinem Buch "Theater der Gegenwart" garnicht näher darauf ein, sondern schreibt nur, dass die Aufführung des "Käthchen von Heilbronn" "keinen besonderen Eindruck machte." (382) Landau kritisierte scharf die Mängel der

Inszenierung. Dass der schwierige, aber dramaturgisch unerlässliche Einsturz im dritten Akt technisch versagte, "das brennende Schloss beharrlich stehen blieb und Käthchen gemütlich zur Tür herauskommen konnte", schrieb er einer erklärlichen Premièren-Aufregung zu. Was allerdings "der aufdringliche Engel hinter Käthchen wollte, war garnicht einzusehen." Einen schwerwiegenderen Mangel stellte er fest, ohne weiter nach dessen Ursache zu fragen:

> "Die ganze Aufregung war einfach unverständlich, denn überdies war auch noch die Aufklärung über den Inhalt des Futterals, das die Schenkungsdokumente barg, diese erste starke Ernüchterung des Grafen Strahl, gestrichen oder in der Verwirrung fortgelassen worden. ... Da auch die 'Wasserprobe' fortfiel, man hatte die Szene der Bach-Überschreitung ... gestrichen, war die Dichtung allzu empfindlich verletzt."

Aufgrund dieses Verstosses Reinhardts gegen die von Landau immer wieder nachdrücklich geforderte Werktreue, musste die Kritik negativ ausfallen. Nach den dramaturgischen Einwänden verurteilte er überdies die zu breit und laut angelegte letzte Szene:

> "Das Schlussbild, von pomphaften Aufzügen und Massenszenen unter Musikbegleitung erfüllt, wirkte stark opernhaft." (383)

Landau, der wegen seiner Milde so oft attakierte Kritiker, schreckte, wie wir sehen, keineswegs davor zurück, den berühmten Reinhardt anzugreifen. Er hat durch seine skeptische Haltung einen viel klareren Standpunkt eingenommen als Julius Hart. Ingeborg Jürgen stellte in ihrer Dissertation fest:

> "Hart verharrt in einer kritiklosen Anerkennung Reinhardts und gibt keine Begründung für seine schwärmerische Begeisterung." (384)

Landau liess sich auch in den nächsten Jahren von der ihn allseitig umgebenden schwärmerischen Begeisterung nicht anstecken, sondern machte immer wieder auf einige grundlegende Mängel des Reinhardtschen Stils aufmerksam. So schrieb er zu der Aufführung von Shakespeares "Wintermärchen", 1906:

> "Die Inszenierung fiel durch eine gewisse Opernhaftigkeit auf. Wie auf ein Kapellmeisterzeichen fielen die Massen ein. Der Lärm in der Gerichtsszene war sorgsam abgestimmt, die ganze ungeheure Menge schien ein einziges, virtuos gespieltes Instrument. Nur dass dabei der Anschein echten Lebens leidet. Stilisiert war die ganze Inszenierung, und sie verirrte sich dabei im Auftauchen und im gleichmässigen Verhalten der Komparserie aus dem Shakespeareschen ins Maeterlincksche."(385)

Die Massenszenen waren demnach so überexakt einstudiert und stilisiert, dass sie unecht wirkten. Die Übertreibung,

auch in dieser Richtung, lehnte Landau ab. Sogar Siegfried Jacobsohn, der Reinhardt "nie anders als mit dem Hut in der Hand kritisiert" (386) hat, war von der Aufführung nicht begeistert. (387)

"So stark hat sich die Regie noch n i e in den Vordergrund gestellt!", schrieb Landau 1907 zu der Aufführung von Shakespeares "Was ihr wollt". Dass dieser Ausspruch sowohl positiv als auch negativ gemeint war, kam in der sehr ausführlichen Kritik zum Ausdruck. Hier nahm Landau auch zum ersten Mal bewusst die Drehbühne als szenisches Element wahr. Wieder begann er seine Besprechung mit der nun bei ihm schon stereotyp gewordenen Wendung vom "Virtuosen-Konzert der Regie, einer grossen Parade der Bühnentechnik", um dann im folgenden die bühnentechnischen Einzelfaktoren aufzuzählen und zu werten.

> "Drehbühne, Dekorationsmalerei, Beleuchtungsmaschinerie, Praktikabels, sonst bescheiden im Hintergrund wirkend im Dienste des Dramas, sonst bestrebt, zu verschwinden hinter der Dichtung, ihr unbemerkt, unbeachtet zu dienen; gestern verbanden sie sich unter dem Oberbefehl des erfinderischen Regisseurs zu einer feierlichen Allianz mit Shakespeare. ...
> Die zum ersten Male offen ihre Künste zum Besten gebende Drehbühne liess Bild um Bild vor uns kreisen, und durch diese Bilder tollte ein buntbewegtes pantomimisches Leben. ... Ein Regie-Drama neben der Shakespeareschen Komödie."

Auf die Schilderung, die noch mit Einzelbeschreibungen durchsetzt war und berichtete, wie die Darsteller während der bewegten Umbauten im stummen Spiel weiteragierten, "Malvolio beim Umkleiden oder selbstgefälliger Bespiegelung" usw., folgte die Summe der ganzen Besprechung, die, wie schon einige Male für Reinhardt, negativ ausfiel:

> "Nur zu laut. Nur zu redselig. Nur zu sehr beflissen, das Stück zum Objekt für die Vorführung der Regiebravour zu verwenden. Eine Dichtung im Dienst der Inszenierungs-Kunst, während doch die Inszenierungs-Kunst die stumme Dienerin des Stückes sein soll." (388)

Landau, der die epochemachenden Neuerungen Reinhardts durchaus erkannt hatte, wies, wie wir immer wieder sehen, von Anfang an auf ihre grösste Schwäche hin. Diese lauten und pompösen Regie-Zutaten sind es ja auch, die Reinhardts Stil für uns als abgeschlossene historische Epoche erscheinen lassen, und die wir heute, als zu überladen, ebenso entschieden ablehnen würden, wie Landau es in kritischen Ansätzen damals schon tat.

Wie stark Landau den Einfluss Reinhardts auf die Schauspieler bewertete, zeigte sich daran, dass er den Regisseur auch für Übertreibungen verantwortlich machte, für die sonst ausschliesslich der Darsteller getadelt wurde.

> "Das Übermass an Aufmerksamkeit, das die Reinhardtschen Inszenierungen erregen, belastet die Darsteller, verführt sie zu Tüfteleien und Wagnissen."

Wie die erklügelten Nuancierungen aussahen, beschrieb Landau im folgenden Absatz:

> "Herrn Wegeners Franz Moor nimmt im Streben nach realistischer Charakterisierung bedenkliche Mittel in Anspruch. Das Zähnestochern, Zungeherausstrekken, Grimassieren ist offenbar eine Verirrung. ..."

Jacobsohn nannte diesen Franz: "Grell, grass und kreischend, ein Plakat." (389)

Für den heutigen Leser des nun folgenden Abschnitts macht sich eine auffällige Ähnlichkeit mit dem Inszenierungsstil Fritz Kortners bemerkbar, der in seiner "Räuber"-Inszenierung im Berliner "Schiller-Theater", 1959, ebenfalls versuchte, die Worte mit plakathaften Handlungsdetails zu unterstreichen.

> "Dies ewige Begleiten der Rede mit Aktion, mit verdeutlichendem Spiel ist bedenklich. Wenn z.B. das Bild vom Gewissen nach Art der engen und weiter einzurichtenden Schnalle gebraucht wird, macht sich der Darsteller an der Fusschnalle eifrig zu schaffen; wenn Spiegelberg die Geschichte vom Hund des Nachbarhauses erzählt, macht er in der Miene ein wenig den Hund nach, und bei den Worten 'Indessen ich mit ausgebreiteten Flügeln zum Tempel des Nachruhms emporsteige' macht er mit den Armen starke Flugbewegungen." (390)

Hatte Landau auch im allgemeinen die Aufführung als vorzüglich bezeichnet, so zeigte sich hier abermals, dass er gerade an die scheinbar vollkommensten Werke die schärfsten kritischen Massstäbe anlegte. Damit lieferte er den Beweis für eine grundlegende Wechselbeziehung des lebendigen Theaters: je besser die Aufführung, desto mehr konnte sich der kritische Geist entzünden und seine Kunst zeigen, anders ausgedrückt: mit dem Niveau der Aufführung stieg das Niveau der Kritik.

In der Besprechung der Aufführung von Shakespeares "Zähmung der Widerspenstigen" beschäftigte sich Landau weniger mit inszenatorischen als mit dramaturgischen Fragen. Reinhardt liess das Stück mit dem Kesselflicker-Vorspiel beginnen, und damit wurde, nach Landaus Worten, "aus dem Lustspiel ein Theater auf dem Theater." Obwohl er meinte, dass "die Berechtigung dieser Auffassung ... sehr anfechtbar" sei, gestand er zu:

> "Einmal in Szene gesetzt ist diese Idee indes mit furchtloser Konsequenz, mit seltenem Geschick und sieghafter Laune ausgestaltet."

Für Jacobsohn dagegen hatte Reinhardt das Aufführungsproblem auf die einzig mögliche Art gelöst:

> "Reinhardt ist in untadeliger Shakespearetreue auf das Werk selber zurückgegangen und hat es als eine Vorstellung fahrender Schauspieler ... aufgefasst. Damit ist dann alles erklärt." (391)

Abgesehen von diesem dramaturgischen Problem, nahm Landau die Inszenierung nur "lachend als die Äusserung der Narrenfreiheit hin", denn im "Rahmen der richtigen Komödie" mutet diese Zähmung mit der Peitsche, muten diese Ohrfeigen, Püffe, Stösse, Schelte, diese Übertreibungen, Unmöglichkeiten, leicht roh und abstossend an." (392)

Wieder finden wir eine Würdigung der Phantasie und des Einfallsreichtums Reinhardts in einem Atemzug mit der Bemängelung der "Übertreibungen und Unmöglichkeiten." So stand Landau auch dieser Aufführung, die Jacobsohn "eine einzige Köstlichkeit" (393) nannte, mit Skepsis gegenüber.

Die grosse Musikalität Reinhardts, die von allen seinen Kritikern immer wieder hervorgehoben wird, "die Abtönung der Stimmen", die z.B. Julius Bab als ein "Hauptstück seiner Schauspielregie, mit der er zuweilen wahre Konzertwirkungen erreicht" (394), bezeichnet, war Landau bei der Aufführung der "Braut von Messina" Anlass zu einer wohlbegründeten negativen Kritik. Reinhardt hatte bei dieser Inszenierung gegen das, von Landau am meisten verfochtene, Gesetz der Werktreue verstossen.

> "Es ist bedenklich, sehr bedenklich, dass die Regie um der rein musikalischen Tonwirkung willen die Gliederung der Chöre willkürlich aufhebt. Der Anklage-Chor im letzten Akt z.B. wird nach Schiller nur vom 'Ersten Chor' gesprochen. Es hat garkeinen Sinn, dass auch der zweite Chor, derjenige Don Cäsars, den eigenen Herrn anklagen soll. Um der mächtigeren Tonfülle willen lässt indes die Regie des 'Deutschen Theaters' dieses 'Brechet auf, ihr Wunden!' von beiden Chören sprechen und sogar mehrfach wiederholen."

Wir finden hier nicht nur die, bei einem Kritiker als selbstverständlich voraussetzbare, genaue Kenntnis des aufgeführten Werkes, sondern auch ein Beispiel dafür, wie genau Landau eine Aufführung beobachtete und sich nicht von den, sicherlich fesselnden, Eindrücken überwältigen liess. Um aber nicht als überempfindlich und spitzfindig zu wirken, entschuldigte er den willkürlichen Eingriff Reinhardts mit der sonst so vortrefflich gelungenen Aufführung:

> "Die Reinhardtsche Inszenierung hat aber einige so eindrucksvolle, malerisch schöne Bühnenbilder geschaffen, die stark antikisierende Szene so reich belebt, so entschiedene Wirkungen herausgeholt, dass es Pedanterie wäre, jene bedenklichen Einzelheiten so stark hervorzuheben." (395)

Im übrigen finden wir hier wiederum Bühnenbildner und Re-

gisseur in Personalunion besprochen.

In der Besprechung der "Orestie" im "Zirkus Schumann", die Landau grundsätzlich als viel zu pompös und überfrachtet ablehnte, ging er noch einmal auf das Problem Dichtung und Regisseur ein. Grundsätzlich machte Landau hier klar, was er unter Regie verstand und was sie bei Reinhardt geworden war:

> "Ist die Inszenierung sonst eine sehr wertvolle Hilfskraft und als solche die stille Dienerin des Dramas, so versucht es Reinhardt, sie zum selbständigen Kunstwerk zu entwickeln, das sich nur mit dem Drama verbindet. ... Ob dieser Versuch, aus der einen Kunst, gleichsam durch Spaltung, eine selbsteigene, neue abzulösen, glückt, ob dieser Revolution der dienenden Regie, die sich ein eigenes Königreich erobern will, auch nur Erfolg zu wünschen ist, das bleibt eine Frage, die eine besondere Untersuchung verlangt. Bei Reinhardt überrascht, verblüfft diese Autonomie der Inszenierung, die sich das Drama unterwirft, dem sie doch dienen soll."

Obwohl Landau schrieb, dass die Frage nach der Verselbständigung der Regie noch einer besonderen Untersuchung unterzogen werden müsse, geht aus der Besprechung klar hervor, dass er die Bestrebungen zur Autonomie ablehnte. Im Gegensatz zu anderen Kritiken an Reinhardt ging Landau hierbei nicht mehr auf Einzelheiten der Inszenierung ein, sondern begnügte sich mit der Feststellung:

> "Seine 'Orestie' ist keine Aufführung im Stile unseres Theaters, noch weniger lehnt sie sich an die antike Szene an, sie ist eben eine Reinhardtsche Schöpfung." (396)

Was dieses Urteil bedeutet, geht einwandfrei aus den unmittelbar vorangehenden, hier zitierten, Sätzen hervor. Auch Jacobsohn lehnte die Reinhardtschen Inszenierungen im "Zirkus Schumann" entschieden ab, auch er, der Reinhardt sonst so verehrte, sprach bei der Aufführung der "Orestie" von "zur Manier gewordenen Opernmitteln, gegen die unser Stilgefühl sich wehrt." (397)

Als Ergebnis unserer Untersuchung der Kritik Landaus an Reinhardt kann man ganz eindeutig feststellen, dass er in ihm zwar den grossen Vollender der Regiekunst bewunderte und anerkannte, die Überfrachtung einer Dichtung mit Regie-Einfällen jedoch als sehr bedenklich ablehnte und verwarf. Julius Bab machte Reinhardt einen "Mangel an prinzipienfester, theoretisch bestimmter Ausdauer" (398) zum Vorwurf, ein Einwand, den Landau niemals gemacht hätte, weil die Verwirklichung dessen, was Bab sich vorstellte, in der Ausführung viel zu theaterfern und unlebendig gewesen wäre. Auch Alfred Kerr lehnte den Stil Reinhardts, von Anfang an, ab. Ausser dem Vorwurf, dass er keine fest umrissene Persönlichkeit sei, nannte er ihn "Erfüllerchen" gegenüber Brahm und bezeichnete Reinhardts neue Richtung als "Meiningerei". (399)

Trotz seiner oft recht scharfen Kritik an den Inszenierungen hatte Landau eine der wichtigsten Gefahren des Reinhardtschen Stils nicht richtig erkannt: die Überwucherung der Aufführung durch das Mechanische und Materielle. Allerdings war diese Hingabe an neue technische Apparate in den ersten Jahren von Reinhardts Tätigkeit noch nicht so ausgeprägt, wie sie es nach 1912, nach Landaus kritischer Tätigkeit also, in immer sich steigerndem Masse wurde.

Wir können jedoch hervorheben, dass gerade seine Reinhardt-Kritiken, die sich an einem grossen Gegenstand entzündeten, inhaltlich als besonders gehaltvoll und stilistisch von einer besonderen Ausgewogenheit erschienen.

DAS PUBLIKUM

Allgemeine Betrachtung

Eine Eigenheit, die Landau von allen anderen Theaterkritikern seiner Zeit scheidet und mit der er auch heute noch vereinzelt dasteht, ist seine intensive Beschäftigung mit dem Theaterpublikum. Es findet sich keine Kritik Landaus, in der das Publikum nicht zumindest erwähnt wäre, gewöhnlich aber nahm eine Betrachtung der Publikumsreaktionen einen Hauptteil seiner Besprechungen ein. Dazu kommt, dass, wie wir sehen werden, das von Landau beobachtete Publikum, im Gegensatz zum heutigen Theaterpublikum, über eine ungleich reichere Skala von Ausdrucksmöglichkeiten verfügte. Der heutige Kritiker kann allenfalls von mehr oder weniger Applaus, von vereinzelten Bravorufen oder, in ganz seltenen Fällen, am ehesten noch im Musik-Theater, von Missfallenskundgebungen berichten. Er sieht sich im Theater von einer meist stumpfen, durch Film und Fernsehen übersättigten, indifferenten Menge umgeben, aus deren, durch Gewohnheit und Gleichgültigkeit undefinierbar gewordenem, Applaus kaum etwas über wirkliche Zustimmung oder Ablehnung zu entnehmen ist. Im Gegensatz dazu war das Publikum des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ein lebendiges Organ des Theaters, dessen Äusserungen mitentscheidend darüber waren, ob und wie lange ein Stück im Spielplan erscheinen konnte. Heute kann es einem Theaterdirektor fast gleichgültig sein, ob eine Aufführung von der Presse verurteilt wird, oder das Publikum nur mässigen Applaus spendet und enttäuscht ist. Durch die Volksbühne oder die verschiedensten Abonnementseinrichtungen sind die geplanten Vorstellungen immer, meist zu zwei Dritteln, besetzt, und der finanzielle Teil einer Theater-Produktion ist im Grossen und Ganzen gesichert. Während zu Landaus Zeit ein lebendig mitwirkendes, literarisch interessiertes und waches Publikum im Theater sass, stehen die Schauspieler heute einer kritiklosen Masse von Fernseh- und Filmkonsumenten gegenüber, die zudem mehr aus organisatorischen Gründen - Abonnements-Bürokratie - im Theater sitzen, und die zur lebendigen Spannung des Theatervorgangs deswegen nichts beitragen, weil sie in sehr vielen Fällen weder diesen oder jenen Theaterabend, noch das dargebotene Stück, frei gewählt haben. Dass bei einem so gestimmten Publikum kaum spontane Regungen möglich sind, ist einleuchtend und bleibt ein bedauerlicher Zustand. Landau, dem dieses Massen-Phänomen Publikum immer wieder neue Rätsel aufgab, versuchte in einigen über die Jahre seiner Tätigkeit verstreuten Kritiken, mehrmals grundsätzliche Betrachtungen anzustellen.

Wie stark das kritische Publikum nicht nur an einer Vorstellung, sondern am Bestehen eines Theaters beteiligt war - man kann fast sagen diktatorisch - sehen wir an einer Betrachtung, die Landau an eine Kritik von Keyserlings "Benignens Erlebnis" anschloss.

> "Der wahre Leiter eines Theaters, der einzige souveräne Gebieter, ist eben das Publikum und nicht der Direktor. Jeden Widerstand gegen die oft launischen und willkürlichen, aber immer sehr entschiedenen Machtgebote des Tyrannen Publikum muss der arme Direktor mit schweren, von Tag zu Tag steigenden Geldstrafen büssen." (400)

Landau hat diese Macht des Publikums immer in Rechnung gestellt. Dass er natürlich auch Kritik an verschiedenen Äusserungen des "Tyrannen" übte, blieb nicht aus.

An dem Beispiel Reinhardt machte Landau klar, dass ein Regisseur, der über ungeheure Massen auf der Bühne walten konnte, diese seine Suggestionskraft auch auf die Masse Publikum zu übertragen verstand. Wie sich bei Reinhardt diese Fähigkeit langsam entwickelte, beschrieb Landau bei der Aufführung der "Orestie" in einem kurzen Überblick:

> "Reinhardt, der als eine Art dramatischer Alchymist die verwegensten Versuche macht, die absonderlichsten Mischungen probiert und respektlos alle Traditionen über den Haufen wirft, kam uns erst in 'Schall und Rauch' mit der Invasion des Varietés in die Bühnenkunst. Im 'Kleinen Theater', dann in den 'Kammerspielen', wollte er die feineren Wirkungsmöglichkeiten der intimsten Bühne erschöpfen, in der weiten Arena, im Zirkus, sollte ihm und uns sich das Geheimnis der Massensuggestion enthüllen. Dieselbe Kunstschöpfung wirkt anders auf ein kleines Häuflein, anders auf eine vieltausendköpfige Menge, in der die zusammenströmenden Wogen hoch anschwellen und mächtig aufrauschen können. Das Mysterium der Masse, das Aufgehen der Individuen, selbst der Vornehmen, in die Menge, das Schwinden der Einzelverantwortung, die aufgesogen wird von der Übermacht der Menge, diese Geltung des Newtonschen Gravitationsgesetzes auch in der Welt der moralischen Kräfte, zeigt sich ja nirgends so klar wie im Theater der Viertausend."

Wie aber diese Wirkung zustande kam, würde nie exakt zu analysieren sein, meinte Landau, und den "Gründen dieses Eindrucks nachgehen, hiesse den Geheimnissen der Theaterwirkung auf die Spur kommen." Landau sah zwei Ursachen für den "tausendstimmigen, diesmal ohne Probe vom Publikum ausgeführten Beifallschor." Erstens bestand für ihn kein Zweifel, dass der ungewohnte Rahmen wesentlich dazu beitrug, denn die "Orestie" in einer Arena, "wo sonst der rotbemalte Clown mit grellem Lachen einhertrollt, Schulpferde sich tummeln und dressierte Hunde das Feld beherrschen", wirkte schon allein durch die Wahl des Ortes ungeheuer stimulierend. Das zweite und "verstecktere Element der Wirkung" sah er in der Regie Reinhardts, der "die lärmenden, fuchtelnden Chöre, die dröhnenden Helden mitten unter der Zuschauermenge sich bewegen liess." (401) Mit diesen zwei Punkten hatte er wohl die wichtigsten Elemente der grossen Publikumswirkung herauskristal-

lisiert. Dass zwischen den Zeilen dieser Feststellung nicht nur das reinste Wohlwollen zum Ausdruck kommt und die Betrachtung mit einiger Kritik an Reinhardt verbunden war, ist ebenso klar erkennbar.

In einer anderen Kritik beschrieb Landau, wie das Publikum Berlins mit seinen Theatern verwachsen war und an jedes Haus ganz bestimmte Ansprüche stellte. Obwohl die Charaktere der einzelnen Theater heute nicht mehr so streng geschieden sind, kann man sagen, dass sich an der grundsätzlichen Haltung des Publikums hierin kaum etwas geändert hat: in der "Komödie" am Kurfürstendamm wird man kaum eine Tragödie erwarten können, und im "Schiller-Theater" ist das Boulevardstück nicht am Platz. Aber auch die vielen verschiedenen Gattungsbegriffe sind heute nicht mehr so strikt getrennt. Landau schrieb:

> "Das Publikum einer Grosstadt richtet sich mit seinen Theatergewohnheiten und Ansprüchen in den vielen Schauspielhäusern, die es besitzt, ein, etwa wie in einer eigenen Wohnung. So wenig wie man da im Schlafzimmer speisen, im Salon kochen, im Rauchzimmer schlafen mag, so wenig will man eine Tragödie sehen, wo die heiteren Musen heimisch sind, und umgekehrt. Die Theater haben ihre Traditionen. Die Erwartungen, die wir mitbringen, die Erinnerungen, die der Anblick des Hauses weckt, sie bilden eine Ouvertüre für eine ganz bestimmte Gattung von Kunstwerken. Im Operetten-Theater würde uns eine grosse Römer-Tragödie kaum behagen, eine derbe Posse im Opernhaus uns befremden und abstossen oder gar empören. Das 'Viktoria-Theater', in dem die gestrige Aufführung stattfand, ist durch seine Geschichte, durch seine Raumverhältnisse, sein Publikum und seine Künstlerschaft auf Stücke angewiesen, die ein buntbewegtes Leben, wechselnde, farbenprächtige Bilder entfalten." (402)

Wir finden in diesem Abschnitt alle wesentlichen Faktoren, die die spezifische Atmosphäre eines Theaters bilden. Und so wie jedes Theater seine eigene Künstlerschaft hatte und seine eigene Geschichte, so hatte es auch sein eigenes Publikum, dessen Physiognomie Landau in jeder Première wiedererkannte.
Ein weiteres Phänomen, von dem Landau berichtet, ist die sich langsam erwärmende Stimmung im Theater zu Beginn einer Aufführung.

> "Im Theater ertrinken die ersten Sätze stets im Lärm des Stühleklappens und des Zurechtrückens, zerschellen an der Werkeltagsnüchternheit, die uns noch beherrscht."

Der Unterschied zur heutigen Zeit liegt wohl wiederum darin, dass die heutige "Werkeltagsnüchternheit" durch die verschiedenen publizistischen Mittel aufgehoben ist und selber schon eine ständige Faszination darstellt, so dass es kaum einer inneren vorbereitenden Einstellung für das Theatererlebnis bedarf. Landau dagegen berichtete, wie sich "erst nach und nach die Theaterstimmung einfindet und die Teilnahme sich regt." Dann aber geschah immer wieder

das Wunder:

> "Tausenderlei Einzelpersönlichkeiten schmelzen in der Wärme des Behagens zu einem besonderen einheitlichen Ganzen, zu e i n e m Publikum zusammen." (403)

Das Rätselhafte dieses Vorgangs der Verschmelzung des Publikums zu einem einzigen Wesen können wir heute nur noch ganz selten und bei überragenden Leistungen feststellen. Nach Landaus Schilderung war dies aber auch bei Stücken vom Genre der "Philosophin" von Friedrich Spielhagen möglich, einem Autor, der, wie Paul Heyse etwa, zwar sehr beliebt war, jedoch Stücke ohne höheren Anspruch schrieb. Bei einer Aufführung der "Philosophin" nun stellte Landau fest:

> "Wie ein Publikum aus tausend so verschiedenartigen Köpfen gebildet, ohne ein Zeichen der Verständigung sich in einer Sekunde so vollkommen einig sein kann über eine so komplizierte Art der Meinungsäusserung, das wird stets zu den grossen Rätseln der Theaterstimmung, des Massengefühls gehören."

Das Erstaunliche in diesem besonderen Fall war für Landau die Erkenntnis, dass das Publikum fähig war zu differenzieren, und zwar als Einheit gegen das neue Stück zu zischen und zu protestieren, gleich darauf jedoch dem Autor als Persönlichkeit zuzujubeln.

> "Der Verurteilung des Werks folgte die Huldigung für den Dichter. Man wollte ihm sagen, dass man sich soeben nur gegen den Verfasser der 'Philosophin', nicht gegen Friedrich Spielhagen habe wenden wollen." (404)

Bei der Aufführung der "Jungfrauen vom Bischofsberg" von Gerhart Hauptmann machte Landau eine ähnlich fragende Bemerkung über die Äusserungen der Masse Publikum.

> "Es ist die alte schmerzliche Erfahrung, das alte Rätsel der Sphinx 'Publikum', das Geheimnis der Massenpsychologie! Das Gefühl der persönlichen Verantwortung verliert sich, der erworbene Kulturschliff schwindet, die angeborenen gröberen Instinkte steigern sich und wagen sich hervor, und so können hunderte, von denen jeder einzelne ein tadelloser Gentleman sein kann, zusammen eine brutale Menge bilden." (405)

Auch in diesem Zitat ist ein Vorgang beschrieben, der uns heute im Theaterleben fremd geworden ist. Dergleichen spontane Ausbrüche der Menge kann man bei uns höchstens noch in politischen Versammlungen erleben, im Theater von heute sind sie undenkbar geworden. Dabei spielt auch die grosse Unsicherheit der Theaterbesucher in der Beurteilung der Aufführung eine Rolle, denn selbst wenn ihnen das Stück nicht im geringsten zugesagt oder sie vielleicht sogar abgestossen hat, müssen sie befürchten, dass die lite-

rarische Kritik daraus morgen einen Erfolg machen könnte und sie mit ihrer Ablehnung dann nur ihre eigene Unwissenheit demonstriert hätten. Dieses Risiko scheut der heutige Theaterbesucher und kritisiert erst mit, wenn er die Presse studiert und dort dann auch sein Urteil herausgelesen hat.

Was wir heute als das kritikloseste Publikum bezeichnen können, die Mitglieder der "Freien Volksbühne", das war früher, in Landaus Augen, ein Muster-Publikum. Hier hatte eine kluge Spielplangestaltung mit angemessenen Stücken zu einem erfreulichen Ergebnis geführt.

> "In Kreise, in denen man bis dahin von Bühnendichtung und Darstellungskunst keine Ahnung hatte, verpflanzte der Verein das Interesse für die Aufgaben, die Wirkungen des Dramas. In all diesen Jahren hat sich die 'Freie Volksbühne' aber auch ein Publikum erzogen, um das sie jedes grosse Geschäftstheater aus tiefster Seele beneiden kann. Mit gespannter Teilnahme, mit einem Überschuss an Wohlwollen und freudigem Entgegenkommen, aber auch mit einem allzeit lebendigen kritischen Sinn begleitet dieses andächtige Publikum die Aufführungen. Nur durch kluge, geschickte Wahl der aufzuführenden Werke, wie der geeigneten Darsteller, hat sich der Verein sein Muster-Publikum erziehen können." (406)

Einzig den "Überschuss an Wohlwollen" hat sich diese Institution bewahrt, die "gespannte Teilnahme" nur noch in sehr seltenen Fällen, den "allzeit lebendigen kritischen Sinn" jedoch hat gerade dieses Publikum heute am wenigsten.

Bevor ich nun zu den besonderen Fällen der Publikumsäusserungen komme, möchte ich noch eine letzte allgemein gehaltene Bemerkung Landaus zitieren, die sich mit der rätselhaften "Sphinx" beschäftigte. Zu der Aufführung von Karl Zellers "Vagabund", die er von Musik und Text her als gelungen bezeichnete, machte er eine einleitende Bemerkung:

> "So prickelnd die Musik, so lustig der Text, so gelungen die Darstellung der Novität gestern auch war, --- uns hat mitunter die Leistung des Publikums noch mehr interessiert."

Nachdem er die Aufführung genügend gewürdigt hatte, wandte er sich also einem Gebiet zu, das ihn, wie er offen zugab, mehr interessierte. In vielen anderen Kritiken könnte der gleiche Satz Landaus stehen, so offensichtlich war seine Faszination durch das Phänomen eines lebendig reagierenden Publikums.

> "Diese rauschenden Ausbrüche ungebundenen Frohsinns, welch ein Tonsetzer vermöchte sie zu komponieren, welch ein Regisseur diese gewaltigen Massenwirkungen zu inszenieren. Ohne Instruktion, ohne Proben erreicht hier ein eben zusammengeströmter Chor von zweitausend Personen, was keine Kunst ihm einzustudieren vermöchte, nur weil e i n e Stimmung alle erfüllt, e i n Impuls auf alle wirkt und [illegible]

> geheimnisvolle, blitzschnelle elektrische Theater-Korrespondenz, jenes unerforschte Premièrenfluidum, im Moment dieselbe Idee, dieselbe Regung verbreitet, von der ersten Orchesterloge bis zum letzten Galerieplatz. Im selben Moment regt die gleiche unsichtbare Gewalt vieltausend Hände, im selben Augenblick ist Tausenden unhörbar das Stichwort zum Bravoruf gegeben." (407)

Landau wagte es, in seinen Kritiken grundsätzliche Probleme des theatralischen Vorgangs mit verblüffender Naivität und staunender Andacht niederzuschreiben und dem Leser und Zuschauer nahezubringen.

In einer Kritik an Wildenbruchs "Fürst von Verona" warnte er davor, dem Applaus eine ausschlaggebende Wertung des jeweiligen Kunstwerks beizumessen, denn,

> "... der Applaus ist noch kein Urteil. Selbst beim Publikum von Geschmack kann es nur als eine Äusserung des empfangenen momentanen Eindrucks, nicht als der einer Meinung gelten. Überdies gibt es noch keine Apparate zur Aufbewahrung des Beifallsgeräusches, noch dringt es nicht in die Literaturgeschichte, ist es nicht die Gewähr dauernder, wohlbegründeter Anerkennung." (408)

Mit solchen Betrachtungen gab er dem Publikum Anregungen, über einen erstaunlichen Vorgang nachzudenken, der ja vom Zuschauer nicht bewusst registriert wird.

Sein Verdienst ist, dass er einen der wichtigsten Faktoren des theatralischen Kunstwerks, das Publikum, in seine Besprechungen miteinbezog. Wenn er uns auch keine eindeutigen Lösungen dieses Problems anbietet, so hat er doch durch seine Besprechungen dazu beigetragen, dass für eine theaterwissenschaftliche Untersuchung dieses Phänomens wertvolles Tatsachenmaterial vorhanden ist. Wieviele verschiedene Aspekte sich hierzu ergeben, wird in den folgenden Beispielen klar werden.

Das Theater als gesellschaftliches Ereignis

In den Besprechungen Landaus kommt zum Ausdruck, dass die Eröffnung eines neuen Theaters oder eine festliche Première zu den grössten gesellschaftlichen Ereignissen gehörten, die es in Berlin gab. Die Beschreibung des Eindrucks, den diese Versammlung der guten Gesellschaft Berlins auf ihn machte, war oft ausführlicher als die eigentliche Kritik der Aufführung. Er wurde hier zum Vermittler zwischen der grossen Welt und seinen Lesern, die er durch seine Beschreibungen die glanzvollen Abende miterleben liess. Wenn er zuweilen sogar Namen von hochgestellten Persönlichkeiten aus der politischen oder literarischen Welt als im Theater Anwesende aufzählte, wurde er zu einer Art Hofchronist. Dies geschah jedoch bemerkenswerterweise mehr am Anfang seiner kritischen Tätigkeit und verlor sich zu Beginn des neuen Jahrhunderts. Dieser Vor-

gang wirft nicht nur ein bezeichnendes Licht auf den Wandel in der Kritik Landaus, sondern viel mehr auf eine Verlagerung der Interessen des Publikums.

Sicher waren auch nach 1900 noch sehr glanzvolle Premièren; die Leser jedoch interessierten sich weniger für die Personen, die durch Rang und Namen auserlesen und dabeigewesen waren, und so schrieb Landau, dem neuen Geschmack entsprechend, dergleichen Berichte nur noch selten.

Eine der ausführlichsten Darstellungen dieser Art gab er zur Jubiläumsfeier des hundertjährigen Bestehens des "Königlichen Schauspielhauses", am 6. Dezember 1886.

> "Den weitaus interessantesten Teil der Vorstellung konnten wir vor Beginn der Vorstellung geniessen. Der Zuschauerraum war in einen weiten Festsaal verwandelt, und das Auge konnte unersättlich im Anblick berauschender Schönheit, blendender Toiletten, flimmernder Edelsteine schwelgen, das Ohr im Klange unzähliger Namen von weithin reichendem Ruf und historischem Gewicht. Eine Parade der Berühmtheiten Berlins schien hier abgehalten zu werden. Der ganze erste Rang war für den Hof und das diplomatische Corps reserviert. Ein Flor interessanter und schöner Damen vom hohen Hofdienst hatte die vorderen Reihen des ersten Ranges zu beiden Seiten der Hoflogen besetzt. In der kleinen Hofloge erschienen, während die gesamte Gesellschaft zur Begrüssung sich erhob, der Kaiser und die Kaiserin. In der Mittelloge nahmen der Kronprinz und die Kronprinzessin Platz. Graf Moltke, ein seltener Gast im Theater, wurde viel bemerkt und begrüsst. Im Parkett sassen voran Vertreter staatlicher Behörden, militärische Würdenträger, Vertreter der Künste und Wissenschaften, Menzel und Helmholtz als die Kanzler des Ordens pour le mérite. Eine Reihe vereinte die Bühnenleiter, unter denen man die Sozietäre des 'Deutschen Theaters', L'Arronge, Förster, Friedmann nebeneinander gesetzt hatte, eine Bank wieder war den Schriftstellern und Vertretern der Presse gewidmet." usw. (409)

Bei solchen Anlässen wurde die Aufführung eines Stückes nur noch zum Vorwand für das Schauspiel der Eleganz im Zuschauerraum. Keiner kümmerte sich um das Theater, alle Augen waren auf die Prominenten gerichtet, und ein einziges bemerktes beifälliges Kopfnicken des Kaisers wog eine ganze "Faust"-Inszenierung auf. Wir kennen dergleichen Berichte nur noch von Filmbällen, wo die Idole von Heute mit Garderobe und extravaganten Allüren geschildert werden. Selbst wenn sich im Theater eine auserwählte Gesellschaft versammeln sollte, fände sie in einer ernsthaften Kritik kaum Erwähnung.

Eine ähnliche, wenn auch nicht ganz so auserwählte Gesellschaft, erschien zur Eröffnung des "Lessing-Theaters". Bei diesem ebenfalls mehr gesellschaftlichen als theatralischen Ereignis berichtete Landau wieder von dem Eindruck hei-

schenden Aufmarsch der Berühmtheiten:

> "Was Berlin irgend an Gesellschaft aufbringen kann, das versammelte sich gestern im neuen Theater. ... Als im Prolog der Appell an die Bühnendichter der Gegenwart erklang, eine kleine Kolonie von Dichtern hätte sich erheben können, um durch Verbeugung zu danken. Spielhagen, Wichert, Hans Hopfen, Franz und Paul von Schönthan, Richard Voss, Hugo Lubliner sahen wir im Haus, aus der Ferne waren Ludwig Ganghofer, Wittman, Julius Bauer erschienen. Ebenso sah man Vertreter vom Hof, Magistrat, Bühnenleiter aus ganz Deutschland, vollzählig die Berliner Bühnenleiter und die gesamte Berliner Finanzwelt." (410)

Auch hier wieder eine reine Gesellschaftschronik, die mit keiner Wertung verbunden, sondern einzig und allein zur Information der Leser gedacht war.

Ebenso bei der Eröffnung des "Berliner Theaters", eine Woche später, versammelte sich die beste Gesellschaft Berlins. Um den festlichen Charakter der Eröffnungsvorstellung hervorzuheben, differenzierte Landau die allgemeine Bezeichnung der Zuschauer: "Gäste --- nicht Publikum, das war die Signatur der ersten Vorstellung im Berliner Theater." (411)

Bei der Eröffnung der "Freien Bühne" mit Ibsens "Gespenstern" machte er, auf die am vorherigen Abend stattgefundene Première von Franz von Schönthans "Das letzte Wort" anspielend, die feine Unterscheidung: "Über Nacht ist zum Verein geworden, was gestern noch Publikum gewesen." Aus dieser leicht ironischen Äusserung können wir entnehmen, dass sich die Mitglieder der "Freien Bühne", oder vielmehr der grösste Teil, aus den bekannten "Premièrentigern" zusammensetzten. Die kleinere Gruppe der literarischen Grössen Berlins war offenbar stärker denn je vertreten, denn Landau schrieb:

> "Da sehen wir die literarische Gemeinde der Reichshauptstadt so vollzählig beisammen, als sei der Vereinszweck so unliterarisch wie möglich --- denn in Schriftsteller-Vereinen haben wir unsere Literaturgrössen noch niemals auch nur annähernd so zahlreich vereint gesehen. Zusammengehöriger als jemals vorher im Theater fühlen wir uns heute, vertrauter als sonst sehen wir uns um, im Kreise der Vereinsgenossen." (412)

Bei dem Leser von Heute kann aus solchen Berichten ein lebendiges Bild des Publikums der damaligen Zeit entstehen. Wir können feststellen, dass das Theater Brennpunkt des gesamten geistigen Lebens in Berlin war. Von der bedauerlichen Dezentralisierung, die heute durch die vielfältigen öffentlichen Veranstaltungen eingetreten ist, war noch nichts zu spüren.

Wie eine Première auch zu einem Schauspiel im Zuschauerraum werden konnte, das berichtete Landau bei der Erst-

aufführung von "Sodoms Ende" im "Lessing-Theater". Die Zuschauer waren schon lange vor der Aufführung in eine bis aufs Äusserste gespannte Erregung gebracht worden.

> "Jour fixe im 'Lessing-Theater', Parkett und Logen eine gedrängte Ausgabe der Berliner Berühmtheiten. Hart beieinander alles was Namen hat in der deutschen Reichshauptstadt und statt des Publikums eine grosse Gesellschaft. Wie sich alles kennt und grüsst, welch eine Wink-Korrespondenz zwischen dem ersten Rang und dem Parterre, man ist ordentlich erstaunt, dass im Zwischenakt nicht Tee gereicht wird, und dass man nach Schluss der Aufführung nicht zu Tisch oder zum Tanz engagiert wird sondern heimgeht. Und diese Theatergesellschaft, die eine Schilderung verdiente, sie spielte eine Hauptrolle in dem Stück, das kein Zettel verkündete, das kein Dichter geschrieben, das kein Zensor gelesen, das kein Regisseur inszeniert hat, das vom Publikum improvisiert wurde. Es behandelt das Schicksal eines Dramas; der Konflikt zwischen dem Kunstwerk und den ins Ungeheure gespannten Erwartungen, die ihm entgegengebracht wurden, bildete die Handlung." (413)

In der Tat erscheint uns das Publikum hier fast als eine grosse festliche Familie, die sich zu einem allgemein interessierenden Ereignis einfindet. Dass das "Schauspiel im Publikum" einen Verlauf nahm, der den Erwartungen nicht entsprach, da das neue Stück Sudermanns nicht die erhoffte Sensation bot, sondern nur ein mittelmässiges Werk war, kam im Kapitel "Kritik des Dramas" zur Sprache. (Vgl. S. 101) Wieder ist hier ein Vorgang beschrieben, der sich in dieser Form heute nicht mehr abspielen kann.

Eine andere gesellschaftliche Sensation war das Gastspiel der Duse 1892. Hier war nach Landaus Bericht ein Publikum zusammengeströmt,

> "wie es sich nicht so bald in einem Theatersaale zusammenfindet. Die vornehmsten Vertreter unserer Gesellschaft und Kunst, Persönlichkeiten, die sich dem modernen Premièrentreiben längst entfremdet haben und seltene Erscheinungen geworden sind im Theater, unsere ersten Schriftsteller und unsere Bühnengrössen fanden sich ein." (414)

Selbst Gastspiele der berühmtesten Virtuosen vermögen heute nicht mehr eine solche Versammlung der geistigen Elite einer Stadt wie Berlin zusammenzuführen. Nicht nur, dass diese Stadt nicht mehr der Mittelpunkt Deutschlands in kultureller Hinsicht ist, - es gibt heute keine Stadt, die den Anspruch erheben könnte Deutschlands geistiges Zentrum zu sein - sondern die kulturellen Angebote selbst sind so mannigfaltig geworden, dass eine Konzentration auf ein kulturelles Ereignis ausgeschlossen ist, d.h., dass sich das Interesse zersplittert.

Eine andere Sudermann-Première, die durch Verbote der Zensur und eine Lesung im Jahre 1897 (Vgl. S.48f) ein Jahr

später zu einem, mit Spannung erwarteten, Theater-Ereignis geworden war, war die Aufführung von "Johannes". Wieder erschien "die Auslese der Berliner Gesellschaft im 'Deutschen Theater' ", und wieder berichtete Landau von dem Aufmarsch der "Schriftsteller, Künstler, Gelehrten, des Mäzenatentums und der Intendanten und Direktoren aus dem Reiche". Die Stimmung, in der sich die Versammlung befand, charakterisierte Landau treffend, ebenso die Ernüchterung, die sich einstellte, als die erwartete Sensation ausblieb:

> "Gespannt sass diese nervöse ungeduldige Gesellschaft da, um etwas wie den Anbruch einer neuen Ära zu begrüssen, das Stück der Stücke, das Ungeahnte, das Wunderbare. Und siehe da, was vor uns auf der Bühne abrollte, das war nur ein Drama mehr und keine Wunderwelt, es war nur ein neues Stück und keine neue Epoche. Der erhoffte Sensationserfolg ohne Beispiel wurde zu einem mittelmässigen Theatererfolg." (415)

Allein schon die Schilderung dieser erwartungsvollen, ja sensationslüsternen Stimmung ist bezeichnend für die Zusammensetzung eines Publikums, wie wir es uns heute kaum mehr vorstellen können. Durch die mehr als gründliche Vorbereitung des Zuschauers mit den modernen Mitteln der Publizistik scheint es heute ausgeschlossen, dass man ins Theater gehen könnte, um den Beginn einer neuen Epoche zu begrüssen.

Es geschieht allzu häufig, dass ein neues Drama als literarisches Produkt sogleich nach Bekanntwerden Kommentierung und Besprechung erfährt, so dass der Überraschungseffekt auf Darstellung oder Inszenierung beschränkt wird. Es ist jedoch nicht denkbar, dass das Erscheinen eines neuen Dramas im Theater den Anfang einer neuen Epoche setzt, wie es mit den Dramen Ibsens und besonders Hauptmanns "Vor Sonnenaufgang" der Fall war.

Nach diesem kurzen Überblick über die gesellschaftlichen Aspekte des Theaters der Zeit Landaus möchte ich an einigen Beispielen klarmachen, wie es zu dergleichen spannungsgeladenen Premièren kommen konnte.

Die Spannung

Auch was diesen Punkt der Publikumsbetrachtung Landaus angeht, finden wir die aufschlussreichsten Bemerkungen in Sudermann-Kritiken. Die Tatsache, dass Sudermann-Premièren eine aussergewöhnliche Spannung in der Öffentlichkeit vorausging, zeugt nicht nur von seiner Popularität, sondern wir können darin auch seine Geschicklichkeit, die zeitweiligen Verbote seiner Stücke publizistisch auszuwerten, erkennen. Landau schilderte in seiner Kritik zu "Sodoms Ende", 1890, die Gefühle des Premièrenpublikums und die erregende Spannung, die die Zuschauer bei Beginn der Vorstellung beherrschte:

"Seit Wochen ist in Berlin nur von 'Sodoms Ende' die Rede, und der ersten, durch ein Polizeiverbot vereitelten Premiére schon wurde das ungewöhnlichste Interesse entgegengebracht. Das Verbot hat die Presse einer ganzen Welt in Bewegung gebracht, die Erwartung wuchs zum Heisshunger, zur Gier, Armeen Heisshungriger kämpften um die tausend oder elfhundert Plätze, die das 'Lessing-Theater' zu vergeben hat. Abenteuerliche Summen wurden für Billets bezahlt; wer glücklich für 80,- Mark einen Parkettplatz erobert hatte, der sass um sieben erwartungsvoll da und berechnete im Stillen, dass er für etwa 4,- Mark einen Platz zur Aufführung von Goethes 'Faust' haben könne, dass also das neue Sudermannsche Stück nun zwanzigmal besser und interessanter sein müsse, als der 'Faust', wenn er auf seine Kosten kommen solle." (416)

Wir erhalten hier Kenntnis von der Hysterie einer ganzen Stadt, oder zumindest der gebildeten Kreise einer Stadt, die sich um die Eintrittskarten balgte, so wie wir es uns heute auch bei den interessantesten Premiéren nicht mehr vorstellen können. Das betont nüchterne Urteil Landaus über das Stück (Vgl. S.101) widersprach, ähnlich wie bei "Johannes", den hochgeschraubten Erwartungen des Publikums. Denn auch bei diesem Stück, das im "Deutschen Theater" aufgeführt wurde, war ein Fieber nach Karten ausgebrochen, obwohl man inzwischen schon das Jahr 1898 schrieb und Sudermanns Höhepunkt überschritten war.

"Mit solcher Spannung ist noch nie ein neues Bühnenwerk erwartet worden und keines hätte diesem Übermass der Erwartung gerecht werden können. Das Verbot, die Vorlesungen, die Erörterungen über die Freigabe des Stückes, mehr noch die Fremdartigkeit des Stoffes, das alles hatte das Interesse ins Masslose gesteigert. Man hatte Johannes den Täufer mit dem Evangelisten verwechselt, denn man erhoffte eine Offenbarung von diesem 'Johannes'. Die Jagd auf Eintrittskarten ist nie zuvor so gross gewesen, die 'Johannes'-Billets waren die begehrtesten Wertpapiere, die Kurse stiegen ins Abenteuerliche. Wer einen Platz erkämpft, erlistet hatte, der war Gegenstand des Neides." (417)

Vergleichbare Spannungen werden heute nur noch mit Filmen erzeugt, denen eine gut gesteuerte Propagandawelle vorangeht und die dann meist ebenso enttäuschen wie Sudermanns "Johannes".

Eine ganz andere Art der bewusst erregten Spannung des Publikums vor der Premiére erzielte der effektfreudige Ludwig Barnay mit seiner Inszenierung der "Minna von Barnhelm". (Vgl. S. 142) Es war ihm gelungen, allein durch die Ankündigung der Mitwirkenden (Klara Ziegler, Hedwig Niemann-Rabe, Friedrich Haase und Barnay selbst als Regisseur und Darsteller des Just) einen Wettlauf nach Karten auszulösen, der, wie Landau schrieb, in seiner Art

einmalig war. In dem folgenden Zitat charakterisierte er auch das Publikum der Galerie des Theaters, und seine hohe Wertschätzung gerade dieses Teils des Publikums zeigt uns, wie genau er die wahren Enthusiasten von den Zuschauern des Parketts, der "auserlesenen Gesellschaft", zu unterscheiden wusste.

> "Mit einem seltenen Notiz-Erfolg fing die Lessing-Feier an. Die einfache Ankündigung der Aufführung und Besetzung von 'Minna von Barnhelm' hatte genügt, um einen selbst im erfolgverwöhnten 'Berliner Theater' ganz ungewöhnlichen Sturm auf die Kasse hervorzurufen. Das Haus hätte den doppelten Umfang haben können, und wäre doch ausverkauft gewesen. Parkett und Logen füllte jenes interessante Publikum, das nur bei grösseren künstlerischen Ereignissen sich einzufinden pflegt. Die oberste Galerie, die Perle des Hauses, jener treffliche Teil des Zuschauerraums, der dem kleinen, Bildung und Erholung suchenden Publikum für wenige Groschen die Möglichkeit gewährt, auf bequemen Plätzen den Aufführungen klassischer Stücke so gut zu folgen, wie nur irgendeinem im Parkett, und weit besser als den Inhaber der Proszeniumslogen, die Galerie war überfüllt von einem jugendlichen, begeisterungsfähigen Publikum. Eine gewisse Spannung, die vor der Aufführung von wohlbekannten klassischen Stücken nicht häufig ist, lag über dem Haus." (418)

Auch hier drängt sich der Vergleich mit dem geschäftstüchtigen Filmproduzenten auf, der einen Film mit Starbesetzung monatelang vorher ankündigt, um damit die Spannung zu erhöhen. Wie problematisch gerade diese Lessing-Aufführung durch die "Stars" wurde, ist im Kapitel "Kritik der Darstellung" ausführlich dargelegt worden. (Vgl. S.143)

Bevor ich nun zu den vielfältigen Arten der Beifallsäusserungen komme, möchte ich noch eine Betrachtung Landaus über ein 1889 neu entstandenes Publikum ganz eigenen Charakters wiedergeben.

Das Publikum der "Freien Bühne"

Landau analysierte in seiner Kritik an Hauptmanns "Vor Sonnenaufgang" die Zuschauer des Vereins "Freie Bühne" und stellte fest, dass die Äusserungen dieses Publikums ganz anders bewertet werden müssten, als die Reaktionen einer Versammlung von normal zahlenden Theaterbesuchern.

> "Das Wertvollste und zugleich Interessanteste an der Sache ist, dass die 'Freie Bühne' ihren Autoren nicht bloss darstellerische Kräfte, die Gelegenheit sich öffentlich zu bewähren, verschafft, sie bietet ihnen auch ein Publikum, wie es in gleicher Verfassung und Zusammensetzung wohl nie und nimmer zusammenzustellen wäre."

In der folgenden Betrachtung des Publikums ist gleichzeitig auch eine Struktur-Entschlüsselung des Vereins enthalten, die Landau zwar vereinfachend darstellt, was aber im Rahmen einer Theaterkritik kaum erschöpfender möglich ist.

> "Der Verein 'Freie Bühne' umfasst eben nicht bloss die Szene, umfasst die vielleicht am allerwenigsten, denn der Rahmen und die darstellenden Figuren können ja wechseln, er umfasst in erster Reihe gerade das Publikum. Der alte Erfahrungssatz, dass man die Opposition am besten beschwichtigt, indem man sie in die Verwaltung beruft, ist hier fast unversehens durchgeführt worden, ohne dass die Begründer der 'Freien Bühne' es selbst recht gemerkt haben."

Um seinen Lesern, die sich zum grössten Teil aus Wirtschaftskreisen zusammensetzten, seine Ansicht möglichst klar zu übermitteln, benutzte er in dem vorangehenden Zitat Begriffe aus dem Leben einer Aktien-Gesellschaft.

> "Es sind nicht Neugierige oder Wissbegierige, die Parkett und Ränge füllen, nicht zufällig zahlende Besucher einer Vorstellung, es sind Vereinsmitglieder. Nicht über fremde Veranstaltungen sitzen sie hier zu Gericht, sondern über ihre eigensten Vereinsangelegenheiten. Den Aktschlüssen folgten nicht Kundgebungen eines Theaterbeifalls und einer Opposition, sondern Vereinsabstimmungen, die einmal im buchstäblichsten und weitestgehenden Sinne des Wortes per Acclamation gemacht werden."

In meinem nächsten Auszug aus der Kritik gibt er den Publikumskundgebungen eine andere begriffliche Kennzeichnung, als es allgemein üblich war.

> "Schon der langandauernde leidenschaftliche Kampf, der heute dem ersten Akt des sozialen Dramas 'Vor Sonnenaufgang' folgte, war mehr ein heftiger Vereinskampf, als eine Theaterkundgebung. Die Getreuen des Vereins waren mit einem geradezu fanatischen Eifer beflissen, für den Vorstand und seine Organe durch jubelnde Rufe und schallenden Applaus einzutreten, in heftiger Abwehr der Opposition, die durch Zischen sich geltend zu machen suchte. Die Vorstands-Majorität siegte." (419)

Die ganze Betrachtung ist unkritisch und mehr im Tone eines Berichts über die Vorstandsitzung einer Aktien-Gesellschaft, als über eine Theateraufführung gehalten. Dies mag daher rühren, dass, wie schon angedeutet, der "Börsen-Courier" eine Zeitung für die Wirtschaft war, die, Dank Landau und seiner Initiative, überdies noch zu einem der bestinformierten Theaterblätter Berlins wurde.

Wie schnell sich jedoch diese wildbewegten Zeiten der "Freien Bühne" überlebten, kommt deutlich in einer Kritik zum Ausdruck, die Landau, knapp vier Jahre danach, zu der Aufführung der "Weber" schrieb.

> "Im Zuschauerraum war von der altgewohnten Physiognomie der Aufführungen der 'Freien Bühne' nichts zu merken. Da war nichts von Parteiungen, nichts von Kämpfen, da war nur andächtige Aufmerksamkeit überall und freudige Anerkennung, die in ihren Ausbrüchen zuweilen sogar über den Wert, nicht etwa des Werkes, aber doch vielleicht seiner Bühnenwirkung hinausging." (420)

Der ursprüngliche Geist des Vereins war nicht mehr vorhanden. Obwohl die alten Gesichter noch da waren, hatte sich doch die innere Haltung gewandelt. Besonders auch deshalb, weil Hauptmann inzwischen als Dichter nicht mehr umstritten war, sondern allgemein anerkannt wurde.

Die Ausdrucksmöglichkeiten des Beifalls

In diesem Abschnitt möchte ich einige der gewöhnlichen und zum Teil heute noch üblichen Arten des Beifalls aus den Kritiken Landaus zitieren. Die feinen Differenzierungsmöglichkeiten des Publikums hat Landau an einigen ganz verschiedenartigen Vorstellungen und Stücken klargemacht.

Wie wir sehen werden, war ihm der allzu laute Applaus manchmal zuviel, und er schätzte ein ergriffenes Schweigen der Zuhörerschaft höher ein. Abgesehen aber von einer solchen Wertung, vermitteln uns Landaus Berichte gerade hier wertvolles Material über die Reaktionen eines Publikums, das, wie schon im Verlauf dieses Kapitels öfter angedeutet, viel lebhafter und persönlicher an einer theatralischen Darbietung teilnahm, als das heutige Publikum. Da der Applaus nach oder während einer Vorstellung ebenso schnell verrauscht und wie auch die darstellerische Leistung unmittelbar nach Schluss der Vorstellung schon der Vergangenheit angehört, sind die Rezensionen die einzigen Zeugnisse, die uns etwas von der Stimmung dieser grossen Theaterabende übermitteln können. Die in den Theaterkritiken enthaltenen Berichte über die Äusserungen des Publikums sind so etwas wie die Geschichtsschreibung der Theatererfolge und Misserfolge, wie sie sich äusserlich kundtaten. An dem verhaltenen Beifall, der der Aufführung der "Jüdin von Toledo" von Grillparzer 1888 im "Deutschen Theater" folgte, sah Landau die überaus grosse Wirkung der Inszenierung und Darstellung, (Vgl.S. 73) denn der tiefste Eindruck mache sich gerade nicht im überlauten Applaudieren Luft, sondern in einer Art ergriffenen Schweigens.

> "Wenn dann (nach dem Fallen des Vorhangs, Anm. d. Verf.) der Beifall nicht so lärmend wie sonst in Theatern durch das Haus hallt, da fühlen wir es: an der Kraft des Händeklatschens, rein akustisch, ist ein Theatererfolg nicht richtig zu messen. ... Gerade diejenigen, die am tiefsten ergriffen sind, denken am wenigsten ans Klatschen, wollen sich nicht die nachklingende Poesie aus den Ohren trommeln." (421)

Eine ganz ähnliche Beobachtung berichtete Landau von dem Gastspiel der Duse, die mit ihrer Darstellung der "Kameliendame" einen überwältigenden Erfolg erzielte. Das Ausbrechen des Beifalls während der Szene empfand Landau hier sogar als "verletzend", da es die Illusion zerstöre. Aus einer solchen Bemerkung können wir wieder erkennen, dass Landau kein intellektueller Kritiker war, der einen Zwischenapplaus gleich als eine gefühlsmässig notwendige Durchbrechung der Illusion, also als ein psychologisches Abwehrmittel des Publikums einstufte, wie z.B. Julius Bab (422) es tat, sondern er war fähig, sich der Illusion hinzugeben, naiv zu werden, ja er wurde durch aufrauschenden Beifall nur in der intensiven Aufnahme der Darbietung unterbrochen.

> "Hervorrufe, Beifallsausbrüche, Zurufe!, als ob es hier darauf ankäme!, als ob die Gemeinplätze des Theaters hier viel Bedeutung hätten! Die Wirkung, deren die Duse im Leidenschafts-Ausbruch, wie im stummen Schmerz, im Lachen und Weinen so sicher ist, war eine überwältigende, und diese Wirkung allein ist hier Merkmal des Erfolges. Das triviale Beifallsklatschen, das zuweilen mitten in die Szene hineinlärmte, wirkte mitunter verletzend, und wenn zum Schluss der Vorhang herniederging unter dem Schweigen der ergriffenen Zuhörerschaft, so lag in diesem Schweigen mehr Anerkennung, als in dem starken Beifall, der bald darauf ausbrach." (423)

Von einer anderen Publikumsreaktion berichtete er bei dem nächsten Gastspiel der Duse, 1893. Am Ende des Zitats jedoch steht wieder die Warnung, die fast einer Missbilligung gegenüber einem das Schauspiel unterbrechenden Sonderapplaus gleichkam. Überdies kommt auch hier die Popularität Sudermanns zum Ausdruck, wenn Landau schrieb, dass die Zuschauer "ihre 'Heimat' kennen".

> "Da --- eine Bewegung im Zuschauerraum. Wie auf Kommando beugt man sich vor, die Operngläser fliegen förmlich an die Augen. Das Publikum, das seine 'Heimat' kennt, weiss, dass nunmehr die Magda eintritt. Die Tür fliegt auf und mit einem Freudenschrei fliegt Magda-Duse der Schwester an den Hals. Ein stürmischer Beifallsausbruch will die spannende Szene unterbrechen, aber schnell besinnt man sich, der Respekt vor dem Ernst der künstlerischen Leistung stellt die Ruhe sofort wieder her, und mit angespannten Sinnen folgt man den Vorgängen auf der Szene." (424)

In dieser Stelle gab Landau nicht nur eine allgemeine Schilderung seines Eindrucks, sondern er beschrieb Bewegungen im Zuschauerraum, wie sonst nur die Gestik oder Mimik eines Schauspielers auf der Bühne nachgezeichnet wird. Für Landau war die Handlung in diesem Moment von der Bühne in den Zuschauerraum verlegt, und er nahm den Augenblick der Bewegung des Publikums, als Bestandteil der Aufführung, in seine Kritik auf. In dieser Sekunde war die unmittelbare Mitwirkung des Publikums an der Aufführung sichtbar gewor-

den, und er hat sie in seiner Kritik festgehalten. Damit, dass er diesen, für das Theater, wenn man es als Einheit mit dem Publikum betrachtet, typischen Vorgang aufgezeichnet hat, bewies er sein tiefes Verständnis für das lebendige Zusammenwirken der beiden Kräfte vor und hinter der Rampe.

Ovationen

Den stürmischen, "nicht endenwollenden" Beifall, der mit Blumen und Kränzen vermischt einem Dichter, einem Schauspieler oder einem Theater als Ganzem gespendet wird, nennen wir eine Ovation. Landau hat in seiner Kritikerzeit viele Ovationen miterlebt und geschildert. Auch dieser, heute selten gewordene, Brauch scheint mir einer kurzen Betrachtung wert. In einem allgemeinen Überblick gewinnt man den Eindruck, dass das Berliner Theater-Publikum gern und leicht beliebten Persönlichkeiten Ovationen darbrachte. Meistens waren es Schauspieler, die auf diese Weise besonders ausgezeichnet wurden, erst mit weitem Abstand folgten die Dichter und Autoren, bei denen es oft eine zwiespältige Meinungsäusserung gab. Das äussere Zeichen einer Ovation jedoch ist die absolute Einstimmigkeit der Zuschauerschaft. Zu einer solchen Kundgebung der Beliebtheit kam es 1891 bei der Aufführung von Ibsens "Hedda Gabler". Gegenstand der Ovation war weder das Stück noch ein Darsteller, sondern der Dichter. Die Differenzierung, die Landau auch hier im Publikum beobachtete, die nämlich gerade das gespielte Stück ausklammerte und nur Ibsen als Persönlichkeit feierte, ist scharf beobachtet und dargestellt.

> "Das Publikum des 'Lessing-Theaters' hat gestern Abend dem nordischen Dichter eine stürmische Huldigung dargebracht. Völlig abseits von der zufälligen Erstaufführung, gleichsam als bilde das gerade dargestellte Einzelwerk die gleichgültige Nebensache, brachte man dem Dichter Ovationen dar, die der ganzen mächtigen literarischen Persönlichkeit galten, Ovationen, die man anscheinend ungern durch die immer wieder von neuem beginnende Weiterführung des gerade dargestellten Stückes unterbrechen liess." (425)

Nach Landaus Schilderung war also nicht etwa die Dichtung das beherrschende Element des Abends, sondern das Publikum, das, nur zeitweilig durch das Stück unterbrochen, Ibsen seine Verehrung kundtun wollte. Wieder einmal war hier der meist nicht berücksichtigte Faktor des Theaters, die Zuhörerschaft, zur ausschlaggebenden Kraft der Aufführung geworden.

Die Ovationen, die der Schauspielerin Klara Meyer bei ihrem Wiederauftreten als Porzia im "Königlichen Schauspielhaus" zuteil wurden, scheinen noch stürmischer gewesen zu sein. Hier umjubelte das Publikum einen Liebling, der nach längerer Abwesenheit wieder nach Berlin gekommen

war.

> "Welch ein Empfang! Minutenlange Beifallsstürme, Zurufe unterbrachen die Handlung, Blumen flogen der Bühne zu. Die eigentliche grosse Begrüssungsfeier folgte aber dem Schluss der ersten Kästchen-Szene. Wieder und immer wieder wurde der Gast - für den ja die Vorhangssperre nicht besteht - hervorgerufen. Dutzende von Kränzen und Blumensträussen wurden aus den Proszeniumslogen auf die Bühne geworfen, ein Page musste Frau Meyer beim Auflesen all dieser Gaben helfen." (426)

Blumen, die heute gespendet werden, kommen diskret durch den Bühneneingang ins Theater, und nur in den seltensten Fällen wird ein besonders schöner Strauss der gefeierten Künstlerin hinter der Bühne übergeben, mit dem sie sich dann verbeugt. Ein heutiges Publikum, das mit Kränzen wirft, würde dadurch seine Maske der Distanz abwerfen und sich lächerlich vorkommen.

Von einer missglückten Ovation berichtete Landau aus dem "Ostend Theater", in dem Kainz, von den grossen Bühnen Berlins verbannt, als Karl Moor auftrat. Dadurch, dass Landau sein Bedauern über das Missglücken ausdrückte und den Vorfall überhaupt berichtete, bekundete er ein weiteres Mal seine persönliche Sympathie für Kainz.
(Vgl.S. 138)

> "Kainz wirkte so sehr, dass er einen jungen Enthusiasten im ersten Rang zu einer Art von Toast begeisterte. Bei offener Szene, mitten in einer Rede Kainz-Karls rief ein verzückter Jüngling ins volle Haus: 'Kainz ist der grösste lebende Künstler, bringen wir ihm ein Hoch!' Das Publikum war unhöflich genug auf diese Aufforderung nicht einzugehen, es beantwortete sie mit dem hundertstimmigen Ruf: 'Ruhe! Raus! Hinaus mit ihm!' und tatsächlich wurde der Schwärmer hinausbefördert. Nach sehr kurzer Unterbrechung ging die Vorstellung weiter. Beim Polizeileutnant erklärte der Enthusiast, das wunderbare Spiel von Kainz habe ihn eben so sehr hingerissen." (427)

Landau liess es also nicht bei der einfachen Feststellung der Unterbrechung bewenden, sondern erkundigte sich nach dem jungen Mann, der mit seiner Begeisterung die Konvention durchbrochen hatte. An der milden, ja freundlichen Beurteilung des Zwischenfalls können wir neben seiner persönlichen Kainzverehrung auch sein menschliches Verständnis für dergleichen Entgleisungen aus einem übervollen Herzen erkennen. Auch hier ist wieder ein Beispiel für die aktive Mitwirkung des Publikums an der Theater-Aufführung sichtbar geworden, und dieser, in Minuten vergessene, Vorgang ist uns durch Landaus Zeugnis erhalten geblieben, als eine weitere typische Äusserung seiner Zeit, wie sie heute nicht mehr vorstellbar ist.

Dreizehn Jahre später bereitete das Berliner Publikum

Kainz einen grossen Empfang, als er in der "Singakademie" eine Schiller-Lesung gab. Neben der eindringlichen Kunst, die Kainz in der Lesung entfaltete, war für Landau die Reaktion des Publikums, der grossen "Kainz-Gemeinde", das Interessanteste des Abends. In dem Sitzenbleiben der Zuhörerschaft entdeckte er eine neue Art des Beifalls, der sich dann wieder zu der üblichen Form wandelte.

> "Begreiflich und berechtigt genug war der stürmische Beifall, der jedem Stücke folgte, und verständlich die auffällige neue Erscheinung, dass bei Schluss des Programms buchstäblich kein Mensch sich vom Platze rührte. ... Nach den Zugaben war die Zuhörerschaft vor das Podium gedrungen. Minutenlang währte das tosende Klatschen, Rufen, Stampfen, Blumen flogen zum Podium hinauf, und der Jubel wollte kein Ende nehmen. Das war die eigentliche Begrüssung zwischen Kainz und seiner treuen Gemeinde, ohne Vermittlung des grossen Theater-Apparates." (428)

Abermals ist hier eindrücklich das persönliche Verhältnis, das Publikum und Künstler verband, gekennzeichnet.

Den einmaligen Bericht über die Ovation, die ein Stammpublikum seinem Theater und dem Direktor bereitete, möchte ich an den Schluss dieses Teils der Landauschen Publikums-Betrachtungen setzen. 1887 endete die Direktion Adolf Ernsts, der das "Central-Theater" seit 1880 mit nur einem Jahr Unterbrechung geleitet hatte. Unter seiner Direktion war das Theater zur Berliner "Lachbühne" geworden, und Ernst hatte sein Theater auch oft mit seinen eigenen Possen, die ihn von einem finanziellen Erfolg zum anderen geführt hatten, versorgt. In der letzten Aufführung unter seiner Direktion nahm das Publikum einen Abschied von Adolf Ernst, dessen Beschreibung Landau fast die ganze Kritik widmete.

> "War das ein zärtlicher stürmischer Abschied! ... Vollzählig waren die Freunde, die getreuen Anhänger und Stammgäste erschienen. Foyers und Korridore füllten sich mit hoch zu Bergen getürmten Massen von Kränzen, Blumensträussen und Phantasie-Bouquetts. Es war, als sollte der glückgesegneten, vom Wohlwollen des Publikums ständig begleiteten Direktion Ernst noch ein Rest an Wohlwollen in einem grossen Posten nachgeliefert, als sollte an Ovationen und Beifall soviel auf einem Brett ausgezahlt werden, als man sonst auf den Brettern braucht, um ein halb Dutzend Erfolge zu bestreiten. Die 158. Aufführung der 'Spottvögel' verlief unter einem Beifall, einem Jubel, wie ihn in Berlin noch selten eine Première erzielte. Jede drollige Situation wurde mit Beifall begrüsst und verabschiedet, jedes Wort mit Lachen begleitet. Es gewährte einen Genuss für sich, von der Vorstellung ganz abgesehen, nur ihre erheiternde Wirkung auf das den Bühneneindrücken hingegebene Publikum zu

> beobachten. 'Grossartig! Sehr gut gesagt' Bravo!' rief in unserer Nähe ein naiver Enthusiast nach jedem Wort, das ihm gefiel. ... 'Hoch! Hoch!' riefen im Chor Künstler und Publikum, während dem überraschten und bewegten Direktor der goldene Lorbeerkranz überreicht wurde. Die Beifallsausbrüche aber wollten noch immer nicht enden, als wir nun das Theater verliessen." (429)

Für Landau bestritt das Publikum allein die Vorstellung. Seine Beobachtungen waren ein "Genuss für sich selbst", wie er schrieb, und da ohnehin an dieser letzten Aufführung nichts mehr zu kritisieren war, beschrieb er ausführlich diesen Genuss. Das dankbar mit dem Theater verbundene Publikum hatte Blumen und Kränze in solcher Fülle mitgebracht, dass das ganze Haus damit geschmückt werden konnte. Auch hier finden wir wieder den engen Kontakt, der die Zuschauer mit "ihrem" Theater verband. Und welches Theater könnte sich heute einer derartigen Beliebtheit rühmen? Da uns eine solche Tatsache heute kaum noch vorstellbar erscheint, gibt uns der Bericht Landaus wiederum einen wichtigen historischen Blickpunkt für die Wandlung des Publikums seit einigen Jahrzehnten.

Das literarische Verständnis des Publikums

Wie Landau das Theaterpublikum in seinen Demonstrationen bei Erfolgen oder Misserfolgen beschrieb, so versuchte er auch, die Ursachen der verschiedenen Äusserungen zu analysieren. In den meisten Fällen handelte es sich um literarische Missverständnisse, die eine ungerechtfertigte Ablehnung oder nur zurückhaltenden Beifall hervorriefen. Dergleichen Tatbestände ergaben sich jedoch nur bei modernen Dichtern und Autoren, wie z.B. Ibsen, Gerhart Hauptmann, Sudermann usw. Bei Klassikern war sich das Publikum, ob es nun das Stück verstanden hatte oder nicht, einig. So schrieb Landau einmal zu einer wenig erfolgreichen Aufführung von Goethes "Stella":

> "Und das Publikum? Es wird doch nicht so ungebildet sein, Goethe durchfallen zu lassen. ... Es fand sich respektvoll in den Gang der Handlung, stand doch der Name Goethe auf dem Zettel." (430)

Mit diesen wenigen Zeilen schon hatte Landau bewiesen, wie gut er sein Publikum erkannt hatte und es entlarven konnte. Es war also nicht etwa die Güte eines Werkes ausschlaggebend, sondern, zumal bei klassischen Dichtern, der Name. Offenbar gab es Theaterbesucher, die sich geradezu bei einer Uraufführung zu Missfallenskundgebungen verpflichtet fühlten, eben weil das Stück neu war, dies aber waren dann oft dieselben Zuschauer, die bei Goethe aus gesellschaftlichen Rücksichten nicht den Mut hatten, ihre Ablehnung kundzutun.

Nun spielte natürlich die jeweilige Struktur des Publikums bei der Aufnahme und dem Verständnis für ein Stück eine

grosse Rolle. Deshalb hat Landau auch fast jedesmal zu Beginn einer Untersuchung der Zuhörerschaft ihre ungefähre Zusammensetzung beschrieben. So berichtete er bei der Aufführung der "Wildente" von Ibsen im "Residenz-Theater", dass sich "die gesamte Schriftstellerwelt Berlins, ... die Künstlerwelt und das kleine Publikum, das zu den merkwürdigen Erscheinungen des Literatur- und Bühnenlebens Interesse mitbringt", eingefunden hatte. Aus dem Niveau des Publikums ergab sich für Landau die Voraussetzung für ein gutes Verständnis Ibsens, und er schrieb auch:

> "Dieses Publikum war auch wohlgeeignet, der Eigenart der neueren Ibsenschen Richtung das rechte Verständnis entgegenzubringen. Es begriff, dass man Ibsen nicht nach den geltenden Regeln des Dramas beurteilen, dass man nicht viel nach Exposition, Verwicklung und Lösung fragen, nicht einen raschen Aufbau der Handlung verlangen dürfe, wenn man ihn nicht missverstehen will. Von all diesen Gesichtspunkten aus gesehen, kommt man leicht dazu, Ibsen Unrecht zu tun. Das eigenartige Werk hat heute im Ganzen richtiges Verständnis gefunden."

Hier hat er mit Zuhilfenahme des Mediums Publikum auch gleichzeitig eine kurzgefasste dramaturgische Anleitung zum Verständnis Ibsens in seine Kritik eingefügt. Dass dieses Publikum jedoch nur "im Ganzen" das Stück richtig verstanden und aufgenommen hatte, zeigt sich an seiner Beschreibung des Beifalls.

> "In den Enthusiasmus der Ibsen-Gemeinde, in den Beifall der massvollen Bewunderer mischte sich der Protest der Anhänger einer alten Schule und derjenigen, die vom Theater Zerstreuung, Behagen und Erhebung verlangen." (431)

In einer späteren Kritik an Ibsens "John Gabriel Borkmann" wies Landau auf eine andere Tatsache in der Verhaltensweise des Publikums hin, die aufschlussreich für das Verständnis der vielen Publikumsskandale ist.

> "Mit einem unter uns lebenden und wirkenden Dichter mag man kritisch hadern, einen toten sucht man zu verstehen. Und das war auch gestern das redliche Bestreben der grossen, ernsten Hörerschaft. ... Ein Publikumsstück mit spannender äusserer Handlung und zwingenden Effekten ist diese Borkmann-Tragödie nicht, und zu breiten Beifallsausbrüchen gibt sie keinen Anlass. So wiegt denn die Zustimmung und das Verständnis nach den ersten zwei Aufzügen und der länger andauernde Beifall nach dem Schluss - nur der dritte Akt liess kühl - umso mehr." (432)

Mit anderen Worten hatte Landau hier berichtet, dass ein lebender Dichter allein schon aus der Tatsache seines physischen Vorhandenseins Anlass zu öffentlicher Kritik sei, mit anderen Worten: für das Publikum war eine Ziel-

scheibe für seine Demonstrationen vorhanden. Erst wenn dieser lebendige Angriffspunkt nicht mehr vorhanden war, "sucht man zu verstehen".

Durch diese Behauptung Landaus, der, wie wir im Folgenden sehen werden, in dieser Beziehung leicht befangen war, weil er die lautstarken Äusserungen während einer Aufführung für ungezogen hielt, werden die spontanen Urteile der Zuschauerschaft in Zweifel gezogen. In literarischer Hinsicht war dieser Zweifel durchaus berechtigt, wie sich in den folgenden Jahrzehnten zeigen sollte, was jedoch die Spontaneität der Äusserungen an sich betrifft, so halte ich ihr Verschwinden für sehr bedauerlich, selbst wenn es sich oft dabei um eklatante Fehlurteile handelte.

Ein typisches Beispiel für ein solches Fehlurteil war die Aufnahme von Hauptmanns "Biberpelz", bei dessen Aufführung Landau feststellte, dass hier ein reines Missverständnis der dichterischen Absichten vorlag. Hauptmann, der in den vier Jahren nach 1889 schon zu einer anerkannten Dichter-Persönlichkeit geworden war, enttäuschte "die ganze erlesene Gesellschaft, die drei Stunden vorher so begierig und voller Spannung in das Haus drängte." Wie es zu dieser Enttäuschung kam, versuchte Landau im weiteren Verlauf seiner Besprechung zu erklären:

> "Die Theater-Vergesslichkeit, der Premièren-Wankelmut brachte es soweit, dass der Dichter diesmal kräftig ausgezischt wurde, dem man zwei kurze Akte vorher förmlich zugejubelt hatte. Und woher der rasche Wandel? Man konnte es Hauptmann nicht verzeihen, dass er seine Zuhörerschaft entliess, ohne sie darüber aufzuklären, ob nun Krügers gestohlener Biberpelz gefunden wird, oder der Hehler sich seines Besitzes weiter freuen darf. Man denke!"

Hier war in klaren Sätzen die Ursache der Ablehnung des Stücks gekennzeichnet. Im weiteren Verlauf der Kritik machte Landau eben diesem Publikum nachträglich klar, dass es versagt hatte, und wie einfach doch die Intentionen des Dichters zu erkennen gewesen wären. Wieder benutze Landau hier den Umweg über das Publikum, um seiner Auffassung Hauptmanns Ausdruck zu geben.

> "Um es kurz zu sagen: Das Publikum des 'Deutschen Theaters', das gestern Abend eine Generalversammlung der literarischen und künstlerischen Welt darzustellen schien, es hat zum grossen Teil Hauptmann missverstanden, obwohl er seine Absicht deutlich immer und immer wieder zu erkennen gibt. ... Das Publikum achtet wenig darauf, dass hier eine Satire ihren Höhepunkt erreicht, es will das Ende der Geschichte. Es hat das Gefühl, das Stück wäre abgehackt, der Vorhang wäre, wie durch Ungeschicklichkeit, zu früh gefallen. Dass es gerade

> in der pessimistischen Tendenz der Dichtung liegt, der 'Geschichte' keinen Abschluss zu geben, am allerwenigsten einen 'befriedigenden', dass das Stück endet mit dem Ausblick auf weitere Diebstähle der Wolff'n, die weiter durch den, politischen Verbrechern nachspürenden, Amtsvorsteher nicht entdeckt werden, merkten die meisten nicht." (433)

Mit kaum misszuverstehender Ironie machte er die Hauptmann-begeisterte "vornehmste" Gesellschaft auf ihr Unverständnis aufmerksam. Jeder der Zischer, war er es nun aus Überzeugung oder aus Skandalsucht, war hier in der ihm gebührenden Weise angesprochen. Diese Entlarvungen der Dummheit eines Publikums zeitigten jedoch 1893 noch keine grossen Wirkungen, und die teils berechtigten, teils unberechtigten Zischkonzerte setzten sich durch die folgenden Jahrzehnte hindurch unbekümmert fort.

Kämpfe zwischen Beifall und Zischen

Die Theaterschlachten, die Landau miterlebte und beschrieb, entzündeten sich immer nur an Uraufführungen zeitgenössischer Autoren. Ich habe keinen Fall gefunden, bei dem etwa eine schlechte Inszenierung oder misslungene Darstellung ein Zischkonzert ausgelöst hätte. Nur die literarischen Tendenzen, die Sprache und die Form der jeweiligen Stücke, waren Anlass zu den heftigen Auseinandersetzungen im Publikum. Es liegt auf der Hand, dass Gerhart Hauptmann, Holz, Sudermann und Eulenberg beispielsweise am häufigsten zum Mittelpunkt dieser Kämpfe wurden, die uns Landau in seinen Kritiken, teils mit, teils ohne eigene Stellungnahme und Wertung, beschrieb. Es wird sich zeigen, dass er immer wieder von Neuem über die lautstarken Äusserungen des Publikums erstaunt war, was sich darin ausdrückt, dass er verschiedene Male von "noch nie dagewesenen Ausmassen" dieser Schlachten berichtete. Einer der bekanntesten aller Publikumskämpfe ist derjenige, der sich bei der ersten Aufführung von Hauptmanns "Vor Sonnenaufgang" abspielte. Landau widmete der Aufführung eine besonders lange Kritik, in der sich ein Hauptteil mit dem Publikum befasste. Seine Kritik begann auch gleich mit der Schilderung der Zuschauerschaft.

> "Unter wüstem Lärmen ging soeben, halb drei Uhr nachmittags die zweite Aufführung der 'Freien Bühne' zu Ende. Das erste neue Stück, das die 'Freie Bühne' uns brachte, hat die merkwürdigste Aufnahme gefunden, die je einem Drama beschieden war.
> Vom wohlwollendsten Interesse nahm das Stück seinen Weg durch zornige Empörung, Widerwillen, Hohn, wiedererwachende, spannungsvolle und zärtliche Teilnahme, abermalige Auflehnung, bis endlich zum langandauernden Kampfe zwischen Beifall und Pfeifen, zwischen Bravorufen und wüsten Rufen 'Unsinn! - Gemeinheit!', ein Kampf, dessen Ende

wir nicht mehr abgewartet haben. Zwischendurch wurde ... Gerhart Hauptmann wiederholt gerufen, oft nur vermöge der akustischen Übermacht des durch Bravorufe verstärkten Applauses über das Zischen, vielfach aber auch durch ungeteilten, stürmischen Beifall."

In diesem Überblick gab Landau den Verlauf des verlängerten Theatervormittags in kurzen Umrissen wieder. Schon aus der Beschreibung der verschiedenen Nuancen der Publikumsäusserungen lässt sich die Aufnahme der einzelnen Szenen und Akte ablesen, eine Aufnahme, die alle Skalen der Gefühlsempfindungen durchlief. Sie war überwiegend negativ, nur bei der Liebesszene äusserte sich eine "zärtliche Teilnahme", durch ein seltenes, bei dieser Aufführung sicher wohltuendes Schweigen. Im weiteren Verlauf seiner Besprechung ging Landau auf einige Szenen ein, die besonderen Anlass zu heftigen Auseinandersetzungen gegeben hatten. Hier war die Beschreibung der äusseren Vorgänge gleichzeitig mit einer persönlichen negativen Wertung verbunden.

"In den zweiten Akt hinein schon zischte der Widerwille des Publikums seine Äusserungen des Ekels und des Abscheus, und als gar zum Schluss des zweiten Aktes die hässlichste Szene folgte, zu der jemals eine deutsche Bühne gebraucht worden ist, als da die Tochter drohte der Welt eine Geschichte zu erzählen, wie ihre Mutter heimlich mit dem ihr, der Tochter, bestimmten Bräutigam verkehre, da brach ein Zischen aus, gegen das der Applaus, obwohl durch Bravorufe verstärkt, nicht aufzukommen vermochte.
Als mitten in dem Kampf zwischen Pfeifen und Applaudieren ein Herr im Parkett, vom Ton des Stückes zugleich empört und ein wenig angesteckt, ins Haus rief 'Sind wir hier in einem B..... oder in einem Theater!', da wechselte plötzlich und seltsam der Kampf zwischen Beifall und Opposition. Die Zischer wandten sich nach dem Rufer hin und applaudierten, während das Zischen jetzt Sache der Vereinstreuen und vordem so Beifallslustigen war."

In dem nun folgenden Absatz betonte Landau, wie schon an anderen zitierten Stellen, die Einheit von Bühne und Zuschauerraum, die sich aus dem "gefährlichen Mitspielen" des Publikums ergebe. Wieder zeigt sich ganz offensichtlich, wie die Zuschauer massgeblich an dem Verlauf des Theaterkunstwerks mitwirkend teilnahmen und ihren Einfluss ungehemmt geltend machten.

"Im dritten Akt schien der Hohn die Herrschaft zu übernehmen, die bis dahin nacheinander spannungsvolle Neugierde und Empörung geführt hatte. Den Tiraden des seichten Weltverbesserer Loth, den mannigfachen Gewagtheiten des Textes, folgte spöttisches Lachen, das Publikum begann das gefährliche Mitspielen und setzte sich durch den Applaus

> an denjenigen Stellen, die wider die Tendenz des Dichters und seiner Dichtung laufen, zum Werke in entschiedene Opposition."

Abermals schilderte Landau hier ein lebendiges Beispiel für die geistige Mitarbeit und Wachheit des Publikums, das, schnell reagierend, die Tendenzen erkannte und sogleich gegen den Dichter umwertete, indem es die, gegen die Grundtendenz des Stückes laufenden, Reden des Loth mit Beifall bedachte, um damit seiner eigenen Ansicht Ausdruck zu verleihen. Wie die ganze Aufführung eine Art Theaterschlacht war, deren Fronten sich ständig verschoben, zeigt sich in den folgenden Äusserungen. Jetzt hatte der Dichter wieder das Feld gewonnen.

> "Der Akt schien aufs Gründlichste verloren, als die Darstellung rettend einsprang. Fräulein Else Lehmann insbesondere spielte die Liebesszene am Schluss des dritten Aktes mit einer Gefühlsinnigkeit, mit einer Wahrheit in Ton und Ausdruck, dass man entwaffnet, dass man gefangen war, im Banne der Dichtung, wie der Darsteller. Ein stürmischer, aufrichtiger und sehr schwach bestrittener Beifall folgte dem dritten Akt, und wieder durfte der Autor dankend vor das Publikum treten."

Im letzten Akt zischte man "den unglücklichen Darstellern noch mehr als einmal derb ins Gesicht", (434) um dann die ganze Aufführung mit dem schon geschilderten Tumult zu beschliessen.

Kein anderer Kritiker, der dieser Vorstellung beiwohnte, hat sich so eingehend mit den Vorgängen im Publikum beschäftigt, wie Landau. Zwar sind uns von verschiedenen Kritikern noch weitere Einzelheiten, wie z.B. die "Geburtszangen-Geschichte", überliefert, keiner jedoch hat sich so eingehend mit den Wechselwirkungen von Bühne und Zuschauerraum befasst. Somit erhalten wir durch Landau ein lebendiges Bild von dieser, eine neue Epoche der Theatergeschichte einleitenden, Aufführung. Im übrigen handelt es sich hierbei wohl um die längste Rezension, die Landau während seiner gesamten Tätigkeit als Kritiker geschrieben hat. (Vgl. auch S.86ff u. 196f)

Eine ähnliche, wenn auch, nach Landaus Worten, nicht ganz so stürmische Aufnahme fand 1896 die Aufführung von "Florian Geyer". In der Zwischenzeit hatte sich die gesamte kulturelle Situation in Berlin grundlegend, und zwar zu Gunsten Hauptmanns, geändert. Stücke wie "Das Friedensfest", "Einsame Menschen", "Die Weber" und "Der Biberpelz" hatten Hauptmanns Ruf und Stellung als Dichter gefestigt, sie waren, wenn auch nicht ganz ohne Widerspruch, so doch ohne Skandale gespielt worden. Umso erstaunlicher, um nicht zu sagen erfreulicher, erscheint es uns, dass es möglich war, die Aufführung des, zu den schwächsten Stücken Hauptmanns gehörenden, "Florian Geyer Geyer", abzulehnen. Ganz ohne Zweifel ist dies ein weiteres Zeugnis für die kritische Unbestechlichkeit und Wachheit eines selbständig urteilenden Publikums, das wir

heute so vermissen. In seiner Beschreibung wird wieder der Verlauf der Vorstellung im Zuschauerraum lebendig, und wir erfahren von Parteien und Gruppen, die sich bekämpften, bis dann die lautstärkere Hauptmann-Partei siegte.

> "Die Tragödie des Bauernskrieges zog eben ... an uns vorüber, ... er verlief unter ungeheuerem Lärm, unter allerlei argen Roheiten und brachte seinen Helden mancherlei Siege, aber nicht den reinen Sieg. ... Das Publikum oder wenigstens ein Teil des Publikums nahm das Werk zunächst mit demonstrativem Beifall auf, der sich nach dem nicht gerade hervorragenden ersten Akt klar genug als Kundgebung einer Anhängerschaft offenbarte. Bald mischte sich einige Opposition darein und ... nach einer Verhöhnung und Misshandlung gefangener Bauern ..., einer Szene, die zwar roh, aber doch auch sehr charakteristisch ist, brach ein brausendes, wütendes Zischen los. Die Freunde des Dichters antworteten mit einem stürmischen Beifallsausbruch, 'Ruhe! Ruhe! Ruhe! Claque!', rief im Chorus die Opposition. Diese Szene erneute sich später etwas milder. Zum Schluss ging aus dem Kampfe zwischen Zischen und Beifall die Hauptmann-Partei siegend hervor, der Dichter durfte wieder mehrmals erscheinen." (435)

Aber selbst elf Jahre später, bei der Aufführung der "Jungfrauen vom Bischofsberg", wagte das kritische Publikum noch gegen Hauptmann anzuzischen, und Landau fühlte sich an die alten Zeiten der "Freien Bühne" erinnert, wenn er schrieb:

> "In die ersten Kampfzeiten mag sich Hauptmann zurückversetzt gefühlt haben, an jenen rauhen Herbstsonntag des Jahres 1889 ... da sein Erstlingswerk 'Vor Sonnenaufgang' an der gleichen Stelle einen so barschen Empfang erlebte. ..."

Die nun folgenden Zeilen werfen ein so bezeichnendes Licht auf die Figur Hauptmanns und auf den Nimbus, der ihn umgab, ja auf das Symbol, zu dem man ihn und er selbst sich gemacht hatte, dass man in Zweifel gerät, ob eine solche Aussage Landaus schon lächerlich oder noch ernst aufgenommen werden kann.

> "Man hätte glauben sollen, Hauptmann habe sich längst durchgesetzt - und nun wieder dieser Kampf! Aber Kampf ist Leben! Das schien Gerhart Hauptmann zu fühlen, als er aufrecht, mit einem Lächeln, dem Sturm männlich stand im Gefühl seiner Dichterkraft." (436)

Man kann nur annehmen, dass diese Zeilen von Landau wenigstens mit einem kleinen Schuss Ironie geschrieben worden sind, denn selbst für ihn und seine Zeit erscheint dieses Pathos unerträglich. Abgesehen davon jedoch geben sie Aufschluss über einen Auftritt Hauptmanns vor dem Publikum, das sein neustes Werk soeben niedergezischt hatte; es scheint, dass ihm, nicht nur in den Augen Landaus, die

Kritik des Publikums nichts mehr anhaben konnte und er mit einem Lächeln die Kämpfe im Zuschauerraum quittierte. Rückblickend können wir jedoch feststellen, dass das rohe, aber wache Theaterpublikum sich weniger geirrt hatte, als der überlegen lächelnde, seiner Dichterkraft bewusste Hauptmann. Das Stück ist heute kaum mehr auf einem deutschen Spielplan zu finden, und wenn man von der theatralischen Wirksamkeit ausgehend das Stück betrachtet, kann man sagen, dass dieses Vergessen nicht zu Unrecht besteht.

Als letztes Beispiel eines Publikumskampfes um Hauptmann sei hier aus der Besprechung der "Griselda"-Aufführung einiges zitiert. In diesem Fall bemühte sich Landau um eine Analyse der Parteien, die hier von ihrem Recht der Meinungsäusserung wieder einmal den freiesten Gebrauch gemacht hatten.

> "Ein Durcheinander von Zurufen, von Klatschen, Zischen, Brüllen rauscht auf - das übliche Hinausdrängen nach den Garderoben aber bleibt diesmal aus. Es ist, als hätten die tausend Menschen, die hier Parkett und Ränge füllen, heute das Bedürfnis, erst ihrer Bürgerpflicht im Reiche der Kunst zu genügen und an der Volksabstimmung teilzunehmen, ehe sie das Haus verlassen. ... Hier einige, die unter gellenden Bravorufen sich die Hände wundklatschen, da zischen andere sich den Atem aus dem Leibe. 'Hauptmann!' schreien die einen, 'Lehmann!' (gemeint war die Darstellerin Else Lehmann, Anm.d.Verf.) kreischen die anderen. ... Hauptmann ist davor gesichert, die Begeisterung zu überschätzen oder der Gegnerschaft ein zu grosses Gewicht beizulegen. Er weiss, dass es nicht ein unbefangenes Geschworenen-Kollegium ist, das da über ihn zu Gericht sitzt, und dass nicht nur das jeweils neue Werk, sondern der ganze Hauptmann zur Debatte und Abstimmung gestellt ist. Die Unbefangenheit, die sonst jedem Neuling, jedem, zu dem die Theatergemeinde in einem kühlen Verhältnis steht, gewährleistet ist, ihm ist sie versagt. Die dankbare Erinnerung an Hauptmanns bisheriges Lebenswerk macht die Einen von vornherein zu Enthusiasten, eine ältere Gegnerschaft, aus früheren Theaterschlachten herübergeholt, macht andere zur Abwehr geneigt."

Wie Landau sich persönlich in diesem Fall von einem endgültigen Urteil zurückzog, entsprach ganz seiner, in dieser Arbeit immer wieder hervorgehobenen, Auffassung der Theaterkritik, die für ihn darin bestand, das theatralische Geschehen vor und auf der Bühne kritisch zu betrachten, niemals jedoch literarische Urteile zu fällen.

> "Man wird die Opposition, die gegen Schluss in die offene Szene hinein ihr Missbehagen kundgeben wollte, nicht billigen. Die ruhiger abwägende Literaturgeschichte aber wird später auch denjenigen nicht völlig Unrecht geben, die ihren Bedenken, je nach dem Temperament, mehr oder minder vernehmlich Ausdruck verliehen." (437)

Wieder findet sich auch hier eine, zwischen den Zeilen, deutlich erkennbare Stellungnahme Landaus, die sich, nimmt man die heutigen Spielpläne zum Massstab, als weitsichtig erweist.

In diesem Rahmen verdient auch die Niederlage, die Arno Holz und Johannes Schlaf mit "Familie Selicke" erlitten, erwähnt zu werden. Mit ihrem "konsequenten Naturalismus" hatten sie das Publikum, und auch den Rezensenten, fast noch mehr erregt als Hauptmann mit seinem ersten Stück, in dem die Zuschauer immerhin e i n e Szene akzeptierten. Die "Familie Selicke" jedoch wirkte so schockierend auf die "gebildeten" bürgerlichen Kreise, dass die beiden Autoren geradezu "rausgeschmissen" wurden.

> "Unter einem widerwärtigen Tumult, unter einem Lärm, den die armselige dramatische Missgeburt auch nicht im Entferntesten verdiente, wurde am Ostermontag in der 'Freien Bühne' die 'Familie Selicke' abgelehnt. Als, völlig ungerufen, auf die ersten leisen Regungen eines den Darstellern geltenden, durch das starke Zischen sich ringenden Beifalls, die beiden Verfasser auf der Bühne erschienen, klang ihnen ein hundertstimmiges 'Raus!' entgegen. Auch wortreichere, aber keineswegs schmeichelhaftere Zurufe drangen durch die betäubende akustische Rauferei, zwischen Zischen, Applaus und Bravogedröhn. Diese ohrverletzenden, fanatischen Massenkämpfe bilden die unleidlichste Errungenschaft der 'Freien Bühne'." (438)

Landau distanzierte sich in diesem Fall sowohl von der "dramatischen Missgeburt" als auch von dem "widerwärtigen Tumult", der sie begleitete. Ganz selten nur finden wir eine derartig eindeutige Verdammung eines dramatischen Werkes durch Landau. Meist wurde, wenn das Stück missfiel, wenigstens die Inszenierung oder die Darstellung gelobt, bei diesem Theaterereignis war es sogar dem wohlwollenden und gutmütigen Landau zuviel geworden, was er dann auch deutlich genug, in Verkennung der literarischen Tendenz, ausdrückte.

Ganz anders reagierte Landau 1901, als Johannes Schlafs "Meister Oelze" seine Uraufführung erlebte. Das 1892 schon vollendete Werk war Landau offenbar bekannt, und er schickte sich, als es nun endlich gespielt wurde, garnicht mehr zu einer Kritik an."'Meister Oelze' von Schlaf untersteht im Grunde nicht mehr der Kritik. Das Werk gehört der Literaturgeschichte an," lautete sein Urteil nach der Aufführung. Aus dieser offensichtlich schon vor der Aufführung gefassten Ansicht heraus erwartete er wohl auch vom Publikum, dass es sich mit dem neuen Stück, wie mit einem historischen und deshalb zu respektierenden, nicht aber Anlass zu Tumulten gebenden, befassen würde. Er sah sich jedoch getäuscht, denn:

> "Siehe da - ein Stückchen Theatertumult aus den seligen Jugendzeiten der 'Freien Bühne' ist vor uns wieder lebendig geworden. ... Ein Teil des Publikums trampelte, lachte, höhnte, zischte im Schlussakt

> mitten in die Aufführung hinein, ein anderer Teil erhob sich zu begeisterten stürmischen Huldigungen für den Verfasser, minutenlang war die Aufführung unterbrochen und die Darsteller, erschreckt zunächst von dem Tumult, dessen Ursache sie lange nicht begriffen, standen bleich, fassungslos da, jäh aus der Stimmung gerissen und konnten sich nur mühsam aufraffen, um das Stück zu Ende zu führen." (439)

Hier gab Landau zum ersten Mal einen Bericht darüber, wie dergleichen Kämpfe auf der Bühne sich auswirkten. Deutlich sehen wir die verstörten Darsteller in ihrem Spiel unterbrochen. In der Schilderung schwingt ein leiser Vorwurf gegen das Publikum mit, das sich respektlos in die Aufführung einmischte und damit den Ablauf des Abends unterbrach.

In welche peinliche Situation der Autor eines Stückes geraten konnte, das soeben unter Zischen und Beifall zu Ende gegangen war, zeigte Landau an dem Beispiel von Sudermanns "Drei Reiherfedern". Die Vorstellung verlief im Grossen und Ganzen ruhig, "als aber schliesslich über das neue Stück zu entscheiden war, da stellte sich dem Beifall auch ziemlich entschlossener Widerspruch entgegen." Im "Deutschen Theater", in dem die Aufführung stattfand, verbot die Hausordnung den Schauspielern, nach der Aufführung sich zu verbeugen. Lediglich der Autor durfte sich bei der Première dem Publikum zeigen. Als aber "im Kampf von starkem Beifall und lebhaftem Zischen Sudermann erschien, tönte ihm der Ruf 'Kainz! Kainz!' entgegen." Sudermann fand den einzig möglichen Ausweg und rettete die Situation für sich, indem er "schlagfertig in wenigen Worten namens der Darsteller dankte, die nicht erscheinen dürften, und so schloss der Abend unter allgemeinem Beifall." (440) An solchen Beispielen wird uns heute erstens klar, wie eng der Kontakt zwischen Zuschauern und Bühne war, und zweitens, dass durch ein bisschen Geistesgegenwart, die Sudermann zweifellos in diesem Augenblick bewies, der Misserfolg einer Vorstellung in einen Erfolg verwandelt werden konnte, indem man dem launischen Tyrannen Publikum ein wenig zu Willen war. Sudermann war klug genug, in diesem Moment sich selbst und sein offenbar schlecht angekommenes Werk zurückzustellen und dadurch den Kampf im Publikum in einen Beifall für die Darsteller umzuwandeln.

Herbert Eulenberg dagegen schien, wie Landau interpretierte, geradezu einen Skandal herauszufordern.

> "Es war ein ahnungsbanger Augenblick, in dem nach dem alten Wort der Poet Prophet wird, als Eulenberg in der ersten Zeile des Geleitwortes, das er seinem Werk vorangestellt hat, schrieb: 'Welch' tollen Spuk hab' ich da aufbeschworen!' Und wieder war er prophetisch, als er das Geleitwort schloss: 'Wachrütteln will ich Euch und nicht gefallen!' Nun wohl, wachgerüttelt hat er seine Zuhörerschaft

und gefallen?, nein, gefallen hat er ihr nicht."

Was nun im "Lessing-Theater" sich abspielte, bezeichnete Landau als einen "wüsten Hexensabbat, wie er selbst in diesem sturmgewohnten Haus noch selten erlebt worden ist." Und Landau, der die Stimme des Neuromantikers Eulenberg sehr wohl vernahm, schrieb, indem er durch das "w e n n" seine grundsätzliche skeptische Haltung andeutete, weiter:

> "Wenn in Eulenbergs Märchenstück 'Ritter Blaubart' etwas Poesie ist, Stimmungszauber, der uns auf dem ausgebreiteten Mantel der Phantasie hinübertragen kann ins Land der Wunder, ins Gebiet des Wunderglaubens, der wüste Tumult im Hause, das breite Zischen, das hochanschwellend bei offener Szene zur Bühne emporrauschte, der Kampf zwischen heftigem Klatschen, Zurufe auf der einen, dem Zischen, Pfeifen, Höhnen, Johlen auf der anderen Seite, hat uns die Melodie der Dichtung jedenfalls aus dem Ohr und ihre Stimmung aus der Seele gelärmt."

Interessant ist hierbei, wie Landau in seiner Rezension den Tonfall und die Stimmung des neuromantischen Werkes aufnahm und sie stilistisch dann in den krassen Gegensatz zu dem entfesselten Skandal setzte, so dass hierdurch in der Kritik dem Leser ein lebendiges Bild des Theaterabends geboten wurde. Dass in diesem Fall der Tumult nur durch die grausame Tendenz des Stückes, nicht etwa aus einer Antipathie gegen den Dichter, hervorgerufen wurde, machte er, um diesen eventuellen Verdacht von vornherein auszuschliessen, in einem weiteren Absatz seiner Kritik klar, indem er auch wieder ganz deutlich zu erkennen gab, wie gut er sein Berliner Theaterpublikum kannte.

> "Hätte derselbe Eulenberg mit demselben Aufwand an Poesie uns ein rosenrotes Märchenstück geboten, mit lichten beflügelten Engelein, die alle Guten beschützen und alle Leidenden zuletzt unter dem strahlenden Weihnachtsbaum belohnen, dieselbe Zuhörerschaft hätte ihm ohne jeden Widerspruch zugejubelt." (441)

Die Stimmung war nach dem kaum überwundenen "konsequenten Naturalismus" noch nicht reif für eine neue Form der Dramatik, die "wachrüttelte", sondern allenfalls für zuckersüssen "Kitsch", wie Landau ihn so treffend beschrieb. Eulenberg enttäuschte nicht nur diese Erwartungen, sondern provozierte den Widerspruch schon in seinem Geleitwort, das sich ja dann auch in den Kämpfen im Zuschauerraum bewahrheitete.

Eine Umkehrung der Fronten im Kampf der Zuschauer stellte Landau verwundert zum ersten Mal bei einer Aufführung von Hermann Bahrs "Sanna" im "Kleinen Theater" unter Reinhardt fest. Hier sassen die literarischen Revolutionäre im Publikum. Sie warfen Bahr vor, er sei reaktionär und zu wenig fortschrittlich und modern. Landau gelang in seiner Schilderung des Publikums wieder ein vortreffliches

Portrait seiner Zeitgenossen, die sich als Publikum im Theater modern gebärdeten und dies durch möglichst viel Lärm zu unterstreichen suchten. Auffällig scheint uns ausserdem hier seine Beobachtung und Feststellung, dass sich der Beifall zu den verschiedensten Aspekten, jedoch am wenigsten, wie er meinte, zu dem neuen Stück äusserte. "Alte Richtung und Versuch ihrer Hinrichtung!", so formulierte Landau die neue Tendenz des Publikums dieser Bahr-Aufführung.
"Erbgesessene ästhetische Polizei als Hüterin alt verbriefter Rechte gegen kühnes literarisches Empörertum ", lautete bis dahin die Parole des Publikums der Theaterskandale, und so war er es, als kritischer Beobachter, gewohnt.

> "Wie war das gestern so ganz anders! Wieder tobte ein heisser Kampf zwischen Beifall und Zischen; aber die Rollen im Zuschauerraum schienen vertauscht. Die da aus Leibeskräften zischten, heftig und überzeugungsvoll, fühlten sich, eine Zeit lang wenigstens, als die Garde der neuen Kunst. Und die Beifallsspender? Die dachten zunächst an die wundervoll fein abgestimmte Darstellung, an die stattliche Summe gesunden ... schauspielerischen Könnens, ... wohl auch an den und jenen prächtigen Moment in der Dichtung, an einen guten Einfall, eine kecke Szene - für das Stück als Ganzes haben sich wohl nur sehr wenige eingesetzt." (442)

Hier war also ganz offensichtlich nicht wie sonst der Kampf "zwischen altem und neuem Kunstglauben" entbrannt, sondern die Zischerpartei fühlte sich von Bahr um ein revolutionäres neues Stück betrogen, und die Beifallsfreudigen nahmen von dem Objekt, das sonst meist die Schlachten auslöste, kaum Notiz und widmeten sich den schauspielerischen Leistungen. Aus dem ständigen Bemühen Landaus, die Ursachen der Publikumsäusserungen zu analysieren, erhalten wir die Gewähr, dass wir, ohne Bedenken, seine Daestellungen als objektiv bezeichnen können. In diesem besonderen Fall gibt er uns Aufschluss über eine weitere Art der Kämpfe im Publikum, die, ganz besonders in der soeben zitierten Form, heute völlig ausgeschlossen sind.

Wo wäre das Publikum zu finden, dem einer unserer modernen Bühnenautoren nicht modern genug wäre?

Wie aber auch ein einfacheres Publikum ein Stück ablehnen konnte, lässt sich aus einem Fall ablesen, von dem Landau, verwundert über die untendenziöse Einmütigkeit, berichtete. Im "Schiller-Theater" wurde vor dem Publikum der "Freien Volksbühne" das als "Volksstück" bezeichnete Lustspiel "Talmi" von Hermann und Schlesinger zum ersten Mal gegeben und abgelehnt.

> "Keine Spur von Heftigkeit, von Feindseligkeit in diesem Zischen, kein Atom von literarischer Prätention, keine Regung von kritischer Lynchjustiz. 'Nein, das wollen wir lieber nicht,' sagte das

> Publikum einfach, in der einzigen Sprache, die ihm im Theater verstattet ist. Ohne Erregung, schüchtern fast. Und das Publikum hatte recht. ... Schiller, Shakespeare, wohl auch ein reinliches Lustspiel und Volksstück, ja! aber dies hier, nein! Und so haben wir denn am Theater eine ganz neue Durchfalls-Form erlebt: Die gutmütige Ablehnung." (443)

Als einzige eigene Wertung, die Landau zu diesem Stück. auf das er überhaupt nicht näher einging, abgab, haben wir seine Bekräftigung des Publikumsurteils. Er verstand genau die "einzige Sprache", die das Publikum hatte, und wusste sie richtig zu deuten. Dies können wir umso mehr annehmen, als sich in diesem Kapitel zeigt, dass Landau einen Hauptteil seiner Besprechungen auf eine Schilderung und Analyse des Publikums verwandte und auf diese Weise, durch jahrelange Erfahrung gewitzt, zu einem Fachmann gerade auf diesem Gebiet geworden war.

Wie das Publikum im neu eröffneten "Theater des Westens" gleich die zweite Vorstellung zu einem Durchfall werden und seine allseits gefürchtete Macht spüren liess, beschrieb Landau in seiner Besprechung der Aufführung des Lustspiels "Jung gefreit" von Wolfgang Kirchbach. In kurzen Worten gab er hierbei einen Rückblick auf frühere Skandale und erklärte seinen Lesern die schon damals aus dem Gebrauch gekommene Bezeichnung für den Durchfall eines Lustspiels: "Ein Trömmelchen". Gleichzeitig erfahren wir, dass es sich absolut nicht immer um ernsthafte oder tendenziöse Werke handelte, die ausgezischt wurden, denn in der Beurteilung des Lustspiels hatte das Berliner Publikum genauso seinen ganz eigenen Geschmack, und es akzeptierte auch in dieser Beziehung nichts, was diesem Geschmack widersprach. Landau hob weiter hervor, dass derartige lautstarke Auseinandersetzungen nicht allgemein gebräuchlich, sondern eine "spezifisch" Berliner Eigenart seien.

> "Das 'Theater des Westens' hat seinen ersten Durchfall grossen Stils, seinen ersten richtigen Theaterskandal zu verzeichnen. Dass der neue, prächtige Kunsttempel, auf Charlottenburger Boden stehend, doch ein echt Berlinisches Theater ist, hat der gestrige Abend bewiesen. Solch ein Höllenkonzert von Zischen, Pfeifen, Lachen, Höhnen, Zwischenrufen bringt nur das spezifisch Berlinische Premièren-Publikum zustande, wenn es gereizt ist. Es war die richtige, übelberufene Premièren-Katzenmusik, wie sie in den alten Zeiten der Wallner-Theater-Posse in gewissen, grösseren Zeitabständen ausgeführt wurde. 'Ein Trömmelchen' nannte man es damals in Berlin. Mit der Sache ist auch der Name verschwunden, der gestrige Abend hat beides in Erinnerung gebracht.
> Der totenbleiche, verwirrte Verfasser wurde zwar nach jedem Akt hervorgezerrt aber vom Publikum förmlich hinweggeblasen. Warum nur zum Schluss

> soviel Kränze und Bouquetts auf der Bühne erschienen? Sie konnten kaum ungelegener kommen als zur Verabschiedung eines Stückes, das früher verblüht und verschwunden sein wird als diese Blumen." (444)

Sein eigenes, vernichtendes, Urteil über das neue Stück und seinen Autor wird sichtbar im letzten Satz der Kritik, eingebaut in die Erwähnung der überflüssigen Blumenspenden. Offenbar hatten auch Darsteller und Inszenierung versagt, denn sie sind mit keinem Wort erwähnt.

Obwohl es gerade unter dem hier behandelten Aspekt noch eine Vielzahl von weiteren Beispielen gäbe, glaube ich, dass durch die zitierten Stellen genügend über Landaus Standpunkt in Fragen der Kämpfe im Publikum ausgesagt ist.

Schlechtes Benehmen

Während wir bisher nur Zitate angeführt haben, in denen Landau von den stattgehabten Theaterskandalen berichtete, ohne dazu persönlich positiv oder negativ Stellung zu nehmen, und lediglich einige Andeutungen über die Berechtigung des jeweiligen Tumults oder seine Entstehung durch ein Missverständnis machte, wandte er sich in den nun folgenden Fällen gegen das ungezügelte, rohe Benehmen des Publikums.

Am deutlichsten hat Landau seine missbilligende Haltung bei der Uraufführung von Sudermanns "Schmetterlingsschlacht" zum Ausdruck gebracht. Um seine Ausführungen zu unterstützen und ihnen besonderen Nachdruck zu verleihen, bezeichnete er Sudermann hier als einen Dichter - übrigens das einzige Mal in seinen vielen Sudermann-Rezensionen. Offenbar hat sich das Publikum bei der Aufführung derart ungehörig benommen, dass Landau zu einer solchen besonderen Akzentuierung gezwungen war.

> "Die erste und vornehmste Pflicht, die wir indes heute zu erfüllen haben, ist die, einen Dichter in Schutz zu nehmen gegen die Roheit, mit der gestern ein kleiner Teil des Publikums ein Kunstwerk vandalisch zu verwüsten und seinen Schöpfer zu misshandeln versuchte."

Landau wäre, wie wir im folgenden sehen werden, mit einer einstimmigen Ablehnung einverstanden gewesen, ganz entschieden aber wandte er sich gegen eine kleine Gruppe von "Randalierern", die die Aufführung verdarben.

> "Und wenn das noch die brutale oder ehrliche Mehrheitsentscheidung einer Meinungsverschiedenheit gewesen wäre! Das Zischen, selbst das Pfeifen und Johlen, das den Aktschlüssen folgt, mag man immerhin verteidigen können. Das Fallen des Vorhangs gibt eben das Zeichen zur Volksabstimmung, und den Missfallensbezeugungen der Gegner eines Werkes können sich die Beifallskundgebungen der Anhänger entgegenstellen."

Hiermit dokumentierte Landau seine grundsätzlich positive Haltung zu Theaterskandalen, wenn sie sich nach dem Fallen des Vorhangs abspielten: die Theaterpraxis hatte diese Äusserungen hervorgebracht und sie wurden respektiert.

> "Gegen die Brutalität des Hineinpolterns, Hineinjohlens in die vor sich gehende Handlung aber ist man wehrlos. Und gestern hat ein kleiner Teil des Publikums grosse wichtige Partien der neuen Bühnendichtung von Hermann Sudermann verräuspert, zerscharrt, überlärmt, hat oft in die poetischsten Szenen verständnislos hineingepoltert, und jeder Versuch einer Zurückweisung dieser groben Ungebühr hätte den Skandal natürlich nur vergrössert."

Landau schien besonders betroffen über den störenden Lärm, da es sich, nach seinen Worten, wieder um die "Auslese des vornehmsten Berlin" handelte, "Wissenschaft, Kunst, literarische Welt hatten ihre besten Vertreter gesandt", und in hunderten von Aufführungen anderer Sudermann-Stücke hatte man diesem Autor zugejubelt. Landau versuchte abermals, das seltsame Phänomen der Masse Publikum zu enträtseln und zu deuten, wenn er schrieb:

> "Jeder der Tumultanten hat gewiss Lebensart genug, um einem Dichter gesittet zuzuhören, seine Meinung manierlich auszudrücken, - bilden sie einmal eine Masse, dann verliert sich das Verantwortungsgefühl, die üblen Instinkte werden wach und tyrannisch und vereinigen sich zu einem Furienchor." (445)

Seine missbilligende Haltung zu dergleichen "Furienchören" kam hier ganz deutlich zum Ausdruck, da es sich nicht, wie sonst üblich, um Kämpfe am Ende der Vorstellung oder in den Zwischenakten handelte, sondern um willkürliche und bösartige Unterbrechungen der Aufführung, der so die Möglichkeit genommen wurde, überhaupt richtig aufgenommen zu werden und zu wirken.

Auch Max Halbe blieb bei der Erstaufführung seines "Eroberers" im "Lessing-Theater" ein bösartiger Skandal nicht erspart. Wieder einmal schrieb Landau, überwältigt von der Heftigkeit der Publikumsausbrüche, dass einen "Theater-Skandal, wie ihn der gestrige Abend gebracht, die Direktion des Theaters noch niemals und das Haus selbst kaum in den tollen ersten Kampfzeiten der 'Freien Bühne' erlebt" habe. Mit dem Ausdruck schärfster Ablehnung beschrieb er den grausamen Vorgang der langsamen Tötung eines neuen Stückes.

> "Im 'Lessing-Theater' führte gestern Abend das Publikum die Hinrichtung eines Stückes von Max Halbe auf. Wenn sonst unser menschenfreundliches Zeitalter für rasche, schmerzlose Hinrichtung ist, muss schon einmal ein Todesurteil vollzogen werden, so gefiel sich die gestrige Lynchjustiz darin, ihr Opfer drei und eine halbe Stunde zu martern und zu Tode zu quälen. ... Im ersten Akt schon

> machte sich einige Unruhe geltend und heftiges Zischen setzte sich den Beifallsäusserungen entgegen. Von da an griff dann das Publikum mit immer wachsender Rücksichtslosigkeit in die Handlung ein, ein fortwährendes Lachen, Zischen, Scharren, Rufen begleitete die Aufführung melodramatisch bis zu ihrem Ende." (446)

Bemerkenswert, neben der Verurteilung dieser Rücksichtslosigkeit des Publikums, ist Landaus Feststellung, dass das Publikum "die Hinrichtung eines Stückes aufführte". Hier waren die Fronten im Theater wieder vertauscht, zum beherrschenden Teil des Abends war der sonst passive Faktor, die Zuschauerschaft, geworden. Da es sich hierbei jedoch nicht um die sonst übliche und legitim gewordene Form der Abstimmung handelte, sondern um eine bösartige "melodramatische" Untermalung der ganzen Aufführung, verurteilte Landau scharf das schlechte Benehmen des Publikums.

Seine grundsätzliche Auffassung über das Betragen der Zuhörerschaft im Theater, auch bei einer eventuellen Missbilligung des dargebotenen Stückes, machte Landau in einer Kritik an Maurice Donnays Stück "Die Abrechnung" klar. Er benutzte hierbei vorgefallene ähnliche Ausschreitungen des Publikums, wie sie schon dargestellt wurden, zu einer ganz allgemein gehaltenen Erklärung.

> "Das Publikum hat das Recht, sein Missfallen auszudrücken, wie es seinen Beifall kundgibt, aber derlei Unterbrechungen wie höhnische Rufe und spöttisches Lachen sollte die Achtung vor dem Hause, die Achtung vor dem Autor und den Künstlern doch wohl verbieten." (447)

Mörderische Ironie

Schlimmer jedoch als der offene Kampf oder das Unterbrechen der laufenden Szenen waren Spott und Hohn, den die Zuschauer über ein Stück ausgiessen konnten, das ihnen nicht gefiel. Hier fanden mit ironischem Lachen gewürzte Hinrichtungen von jungen Autoren und ihren Werken statt, wie wir sie uns heute nicht vorzustellen wagen, wenn sie auch zuweilen wünschenswert erscheinen.

Das früheste Beispiel dieser Art, das sich unter den Kritiken Landaus fand, hatte sich typischerweise, wie wohl die meisten und grössten Skandale überhaupt, in der "Freien Bühne" ereignet. Artur Fitgers "Von Gottes Gnaden" wurde uraufgeführt und vom Publikum in seine "eigene Parodie verwandelt", wie Landau es ausdrückte. Obwohl dieses Stück keineswegs naturalistisch war und "die kunstfeindliche, schmutztriefende Hässlichkeit auf den Thron heben" wollte, sondern sich vielmehr mit dem Problem des "Gottesgnadentums" auseinandersetzte, fand es keine gute Aufnahme. Landau führte dies auf das "spezifische" Publikum der "Freien Bühne" zurück und

schrieb: "Das Publikum ist nun einmal gereizt und es ist kaum noch zu begütigen." Er ging sogar soweit, in dem neuen Skandal einen Grund für die Aufgabe der Sendung der "Freien Bühne" zu sehen.

> "Die 'Freie Bühne' hat heute unter Zischen und Pfeifen und Johlen die Lehre empfangen, dass sie wohl kaum etwas besseres tun kann, als auf die Fortführung ihrer Mission zu verzichten."

Ausser den gewohnten und uns mittlerweile bekannten Mitteln der Ablehnung einer Aufführung hatte aber die Zuschauerschaft der "Freien Bühne" ihre Methoden, ein Stück zu vernichten, weiterentwickelt:

> "Die Misslaune des Publikums hat das Werk in seine eigene Parodie verwandelt. Jede leise Unbesonnenheit des Dichters wurde vom Scharfblick einer ungünstig gestimmten Zuschauermenge erspäht und ins Lächerliche gezogen. Jede kleine Übertreibung wurde Gegenstand des Hohns, und in der Atmosphäre der Spottlust verzerrte sich selbst jeder poetische Moment zur lächerlichen Fratze."

Wie wehrlos aber das Publikum letztlich doch den, von der Bühne empfangenen, Eindrücken ausgeliefert war, wenn nur die Darstellung eindringlich genug, verbunden mit einem spannenden Text, auf die Zuschauer wirken konnte, zeigte sich im vierten Akt eben dieses Stückes.

> "Drastischer haben wir noch niemals die Wahrheit erwiesen gesehen, dass vor dem Eindruck der szenischen Darstellung jede Rücksicht schwindet. Dasselbe Publikum, das sich drei Akte hindurch in einen wahren Fanatismus der Grausamkeit hineingelebt hatte, war im vierten Akt schliesslich doch gebannt durch die Kraft des Dichters. Abermals ein Beweis von der Wehrlosigkeit des Publikums den Eindrücken gegenüber, die von der Bühne her eindringen." (448)

Ein ganz ähnlicher Vorgang hatte sich schon bei Hauptmanns "Vor Sonnenaufgang" im Publikum während der Liebesszene abgespielt. Rein äusserlich gesehen scheint sich Landau hier zu widersprechen, wenn er den "Tyrannen" Publikum so abhängig von der szenischen Wirksamkeit eines Stückes zeichnet. In Wahrheit bestätigt sich aber seine Ansicht, dass die theatralische Wirksamkeit einer gut gespielten Szene jedes Publikum zur Aufmerksamkeit zwingen kann. Nur in Fällen, in denen inhaltlich vom Stück, oder äusserlich von den Darstellern oder der Regie eine Unsicherheit ausgeht, fühlt sich der, an sich passive, Partner ermutigt, einzugreifen und zu "randalieren".

Das Fatale an unserer heutigen Theatersituation ist, dass ein grosser Teil der Zuschauer diese Unsicherheit nicht mehr erkennt, und in Fällen, in denen sie offensichtlich zu sein scheint, kein Mut zum Protest vorhanden ist.

In einer anderen Kritik, die sich mit der Spottsucht des

Publikums und ihrer stückemordenden Auswirkung befasste, bezeichnete Landau genau die Stellen, die der unmittelbare Anlass für die Publikumsäusserungen waren. Die "Deutsche Bühne" (ein Verein, der die Nachfolge der "Freien Bühne" antreten wollte, sich aber nur kurze Zeit behaupten konnte) brachte eine Aufführung von Bahrs "Neue Menschen", und "mit Hohnlachen und Zischen hat das Publikum ... wieder die Frucht eines ernst strebenden jungen Schriftstellers totgehetzt." Bei welchen, an sich belanglosen, Stellen die Zuschauer nun ihre Streitlust bewiesen, beschrieb Landau in dem folgenden Absatz:

> "Das Publikum, ... nahm den ersten Akt mit freundlichem Beifall auf, rief sogar den Autor. Von da an aber fiel es ihm bei jeder Gelegenheit mit höhnischem Lachen ins Wort. Wenn der Verfasser sich besonders die Heiterkeit merken will, die ausbrach bei den Worten: '... Es ist nichts mit den neuen Menschen', oder '... lass es lieber sein!', dann hat er heute einen grossen Erfolg davongetragen. Er wäre von einer Täuschung befreit und davor bewahrt, mit dramatischen Arbeiten Zeit und Kraft zu verschwenden." (449)

Landau übernahm hier die Ironie des Publikums in seine Ausführung und gab Bahr, den er am Anfang seiner Kritik als "ernst strebenden jungen Schriftsteller" bezeichnet hatte, den Rat, sich doch besser mit anderen Dingen zu beschäftigen. Bei aufmerksamem Lesen wird jedoch klar, dass sich hinter der ironischen Ablehnung ein freundschaftliches Aufmuntern zu neuen und besseren Arbeiten versteckte.

Bei der Aufführung von Rudolf Herzogs "Der letzte Kaiser" schloss sich Landau in seiner Kritik den Missfallensäusserungen des Publikums an. Obwohl Soergel schreibt, dass dieser Schriftsteller aus Barmen "den damaligen Publikumsgeschmack" spiegele, zeigt sich in der Landauschen Kritik eine scharf ironisierende Ablehnung des Stücks und dieses "Erfolgsautors der Heimatkunst". Offenbar sträubte sich auch das kritische Berliner Publikum gegen den "Erzähler der Bourgeoisie" und seine "Verranntheit in nationale Vorurteile". (450) Wichtig für unseren Aspekt ist jedoch wiederum die Schilderung eines Vorgangs im Theater, in dessen Verlauf "Der letzte Kaiser" erbarmungslos "hingerichtet" wurde.

> "...Erst im dritten Akt polterte ironisches Lachen, lärmten brutale Äusserungen des Widerspruchs in die ernsten Szenen hinein. Rücksichtslosigkeiten, gewiss, tadelnswerte, grobe Rücksichtlosigkeiten! Es war sicherlich betrübend, mehr noch, aufreizend, wie hier ... ein Akt zerhustet, zerspottet, zerlacht, um alle Wirkung gebracht, hingemordet wurde. Aber die Hörerschaft war gereizt durch die breit geschwätzigen, abstossenden Liebesszenen dieses eisgrauen Kaisers, der ein dummes Schäfer-Idyll aufführt, ... Die

> Heldentumsphrasen, die später daherrasseln, schmecken wie aus den verstaubtesten Sekundanerskizzen. Operettenhaft sind die maulheldischen Generale. Die weisen Lehren, die der alte Kaiser daherorakelt, klingen wie ein Echo aus uralten Provinz-Leitartikeln." (451)

Was in den mittleren Städten der Provinz noch "ankommen" mochte, in Berlin wurde es von Publikum und Kritiker als leeres Geschwätz entlarvt und verurteilt.

Selbst eine Aufführung von Tschechows "Onkel Wanja" war nicht sicher vor der Ironie des Publikums, das jeden Anreiz zum Lachen hemmungslos ausnutzte, um seine aktive geistige Mitarbeit zu demonstrieren. So schrieb Landau, froh darüber, dass kurz nach dem Tode des Dichters, 1904, die Aufführung überhaupt ernst genommen wurde:

> "Selten nur regte sich ironische Heiterkeit - so z.B. stellte diese mörderische Zustimmung sich ein, als der Arzt einen endlos langen volkswirtschaftlichen Bezirksvereins-Vortrag hielt und am Schluss sagt: 'Aber das scheint sie nicht zu interessieren'." (452)

An der ironisch paradoxen Formulierung "mörderische Zustimmung" lassen sich Stimmung und Eindruck des Theaterabends vortrefflich ablesen. Der Kritiker hatte hiermit einen weiteren Aspekt des Berliner Publikums treffend charakterisiert, eines Publikums, das, wie wir gesehen haben, über eine ungeahnte Fülle verschiedener Ausdrucksmöglichkeiten verfügte.

Landau, der sich von Anfang seiner Kritikerlaufbahn an mit dem Phänomen dieser Möglichkeiten beschäftigt hatte, schrieb einmal in einer Kritik, dass es einem guten Beobachter möglich wäre, ein Stück richtig einzuordnen und zu beurteilen, ohne die Vorgänge auf der Bühne zu verfolgen:

> "Wer im Theater bei den mannigfachen Werken der heiteren Bühnenliteratur ihrer Wirkung eine eingehendere Beachtung schenkt, der wird es bald herausfinden, dass die Heiterkeit sich in gar verschiedener Weise äussert. Man lacht anders bei den vornehm launigen Bolz-Szenen im klassischen Lustspiel von Freytag und anders bei einer Posse von Kalisch, man lacht anders in den geistvoll feinen Komödien von Augier oder Pailleron und anders in den Farcen von Valabregue. Das Ohr des aufmerksamen Beobachters vermöchte wohl allein aus den Äusserungen der Heiterkeit ein Stück nach Art und Wert zu beurteilen, ohne dass er den Vorgängen auf der Bühne auch nur die mindeste Aufmerksamkeit widmete." (453)

Welche verheerende Wirkung ein übelgelauntes Publikum auch auf ein Lustspiel der gröberen Machart eines Frans Servaes ausübte, möchte ich an einem letzten Beispiel, aus der Sicht der mörderischen Ironie, wiedergeben.

Ein "Lustspielhaus", so sollte man meinen, gab am wenigsten Anlass zu Durchfällen, zumal das Publikum, das sich dort versammelte, sicher nicht aus der ausgelesensten Berliner Gesellschaft zusammengesetzt war. Wir sehen jedoch, wie das Stück, betitelt "Jungfer Ambrosia", mit dem gleichen Spott und Hohn der Zuschauer bedacht wurde, wie etwa "Neue Menschen" von Hermann Bahr.

> "Das liebe Publikum ist wieder einmal in seiner grausamsten Laune gewesen, es höhnte in die Reden der Darsteller hinein, zischte dazwischen und lachte zu den rührseligen Momenten. Wie eine Art Guillotine surrte endlich unter unheimlicher Stille der Vorhang nieder, und das junge Bühnenwerk war hingerichtet. Die Spötter und Lacher brauchten sich garnicht mehr in Unkosten zu stürzen, denn keine Hand regte sich zur Verteidigung des Stücks und seines Verfassers. Man war wieder einmal erbarmungslos streng gewesen." (454)

Die Solidarität dieses Publikums, das offensichtlich bis auf sein letztes Mitglied von der Minderwertigkeit des Dargebotenen überzeugt war, scheint mir ein ganz besonders bemerkenswertes Beispiel aus einer Theaterepoche zu sein, die mit Massstäben arbeitete, die heute vergessen sind. Heute, in unserer, an schlechten Lustspielen gewiss nicht armen, Zeit, ist auch dem schwächsten Stück der obligatorische Applaus so sicher, wie die Tatsache, dass ein Stück nicht vom Spielplan verschwindet, selbst wenn es von der einzigen, noch funktionierenden Bewertungsstelle, der Zeitungskritik, "verrissen" wird.

Schlussbemerkung

Zusammenfassend können wir einige wichtige Punkte für Landaus Betrachtung des Publikums festhalten. Entgegen den Gepflogenheiten seiner Fachkollegen räumte er dem Phänomen Publikum einen unverhältnismässig breiten Raum in seinen Kritiken ein. Das Publikum wurde von Landau als ein durchaus selbständiger und wichtiger Faktor des Theatergeschehens angesehen. Nachdrücklich unterstrich er die Macht des Publikums in bezug auf die Spielplangestaltung und seinen massgeblichen Einfluss auf die Existenz des Theaters überhaupt. Er beschäftigte sich eingehend mit der sozialen Struktur und der verschiedenartigen Zusammensetzung des Publikums in den einzelnen Theatern. Es zeigte sich endlich, dass er zwar grossen Wert auf die Äusserungen des Publikums legte, sich jedoch nur in wenigen Fällen eine der meist extremen Meinungsverschiedenheiten zu eigen machte, sondern mit Nachdruck seinen eigenen klaren Standpunkt vertrat. In seinen vielen Rezensionen versuchte er unter immer neuen Aspekten die Gründe der oft so seltsamen Äusserungen des Publikums zu analysieren, betonte dabei aber immer wieder, dass das Publikum und seine Regungen nicht exakt bestimmbar seien und es ihm jedesmal aufs Neue als eine "rätselhafte Sphinx" erscheine.

Wir haben es bei der eindringlichen Publikumsanalyse Landaus mit einem, der Theaterhistoriographie besonders willkommenen, Sonderfall zu tun, da sie uns ausführlich über ein Theaterpublikum berichtet, das es, wie der Vergleich mit den heutigen Verhältnissen zeigt, in dieser lebendigen kritischen Form nicht mehr gibt. Sie zeigt uns, was ein Theaterpublikum überhaupt sein kann.

Tabellarische Übersicht zu einigen Monaten der Rezensententätigkeit Landaus

Zur Dokumentation des Arbeitspensums Landaus, neben seinen Aufgaben als Chefredakteur des BBC, sei hier eine Übersicht über die von ihm geschriebenen Rezensionen der Spielzeiten: 1888/89, 1894/95 und 1902/03 zusammengestellt.
Ich habe mich bemüht, exemplarische Zeitabschnitte auszuwählen. (Die Zahlen in den Klammern sind die Ausgabenummern des BBC.)

Spielzeit 1888/89

September

1. 9.	(Nr.444)	"Numa Roumestan"	- Daudet
2. 9.	(Nr.446)	"Die Hermannsschlacht"	- Kleist
12. 9.	(Nr.464)	"Nathan der Weise"	- Lessing
13. 9.	(Nr.466)	"Graf Waldemar"	- Freytag
16. 9.	(Nr.472)	"Der Herr Major auf Urlaub"	- Heiden u. Stahl
18. 9.	(Nr.475)	"Anton Antony"	- Blumenthal
18. 9	(Nr.475)	"Demetrius"	- Schiller
20. 9.	(Nr.479)	"Matthias Sandorf"	- Vernes
21. 9.	(Nr.481)	"Ilse"	- Olden
23. 9.	(Nr.485)	"Decoré"	- Halévy
25. 9.	(Nr.488)	"Die Räuber"	- Schiller
27. 9.	(Nr.492)	"Freund Fritz"	- Erkmann u. Chatrian
29. 9.	(Nr.496)	"Struensee"	- Beer
30. 9.	(Nr.498)	"Auf der Brautfahrt"	- Lubliner

Oktober

2.10.	(Nr.501)	"Die Kornblumen des Kaisers"	- Böhm
3.10.	(Nr.503)	"Die Partie Piquet" und drei weitere Einakter	- Meilhac u. Halévy
4.10.	(Nr.505)	"Die Braut von Messina"	- Schiller
5.10.	(Nr.507)	"Der Volksfreund"	- Walther
6.10.	(Nr.509)	"Gräfin Wildfang"	- Ordemann u. Behre
7.10.	(Nr.511)	"Die Jüdin von Toledo"	- Grillparzer
9.10.	(Nr.514)	"Zwischen zwei Herzen"	- Voss
10.10.	(Nr.516)	"Der dritte Kopf"	- Wallner (Sohn)
		"Madame Bonivard"	- Bisson u. Mars
14.10.	(Nr.524)	"My sweetheart"	- amerik. Gastspiel
16.10.	(Nr.527)	"Maria Stuart"	- Schiller
20.10.	(Nr.535)	"Die Prinzessin von Trapezunt"	- Offenbach
21.10.	(Nr.537)	"Fräulein Maus"	- Pailleron
23.10.	(Nr.540)	"Münchhausen"	- Blum u. Toché
26.10.	(Nr.546)	"Mit fremden Federn"	- Schönfeld

27.10. (Nr.548) "Der Pfarrer von Kirchfeld" - Anzengruber
30.10. (Nr.553) "Fallissement" - Björnson

November

2.11. (Nr.559) "Medea" - Grillparzer
4.11. (Nr.563) "Das Blaubuch" - Labiche
"Antoinette Rigaud" - Deslaudes
7.11. (Nr.568) "Die beiden Leonoren" - Lindau
8.11. (Nr.570) "Unkraut" - von Moser
10.11. (Nr.574) "Die Quitzows" - von Wildenbruch
11.11. (Nr.576) "Uriel Acosta" - Gutzkow
15.11. (Nr.583) "Die Burgfrau von Oestrot" - Ibsen
16.11. (Nr.585) "Reise in die Pyrenäen" - Ferrier
18.11. (Nr.589) "Papa Gustave" - Duru
20.11. (Nr.592) "Richard III." - Shakespeare
25.11. (Nr.602) "Eva" - Voss
27.11. (Nr.605) "Nora" - Ibsen
29.11. (Nr.609) "Narziss" - Brachvogel

Dezember

1.12. (Nr.613) "Abbé Constantin" - Halévy
2.12. (Nr.615) "Narrheit oder Heiligkeit" - Echegaray
7.12. (Nr.624) "Seraphine" - Sardou
13.12. (Nr.635) "Letzte Liebe" - Doczi
14.12. (Nr.637) "Die wilde Jagd" - Fulda
16.12. (Nr.641) "Heimg'funden" - Anzengruber
23.12. (Nr.654) "Die glücklichen Bettler" - Gozzi
25.12. (Nr.657) "Leuchtkugeln" - Manstädt
28.12. (Nr.660) "Alibaba" - Vanloo u. Buspach
28.12. (Nr.660) "Julius Cäsar" - Shakespeare
30.12. (Nr.664) "Am Telefon" - Mejo
"Nervöse Frauen" - Blum u. Toché

Januar 1889

1. 1. (Nr. 1) "Die talentvolle Tochter" - Wichert
4. 1. (Nr 5) "Julius Cäsar" - Shakespeare
6. 1. (Nr. 9) "Cyprienne" - Sardou
8. 1. (Nr. 12) "Die Zähmung der Widerspenstigen" - Shakespeare
12. 1. (Nr. 20) "Die Lüge" - Schönfeld
13. 1. (Nr. 22) "Cornelius Voss" - Schönthan
18. 1. (Nr. 31) "Olivia" - Wills
19. 1. (Nr. 33) "Der dritte Kopf" - Wallner (Sohn)
100 X
"Madame Bonivard" - Bisson u. Mars
20. 1. (Nr. 35) "Im Boudoir" - Wallner u. Brandt
23. 1. (Nr. 40) "Minna von Barnhelm" - Lessing
25. 1. (Nr. 44) "Die junge Garde" - Jacobson u. Ely
26. 1. (Nr. 46) "Prinzessin Sascha" - Heyse

29. 1. (Nr. 51)	"Heinrich IV."	- Shakespeare
Februar		
3. 2. (Nr. 61)	"Weltuntergang"	- Heyse
7. 2. (Nr. 68)	"Hamlet"	- Shakespeare
9. 2. (Nr. 72)	"Arria und Messalina"	- Wilbrandt
13. 2. (Nr. 79)	"Die Rosa-Dominos"	- Hennequin u. Delacour
15. 2. (Nr. 83)	"Die Rotte Korah"	- Schlingmann u. Menzel
17. 2. (Nr. 87)	"Germania"	- Scherenberg
19. 2. (Nr. 90)	"Krisen"	- Bauernfeld
21. 2. (Nr. 94)	"Das Schützenfest"	- Misch u. Jacoby
22. 2. (Nr. 96)	"Hanns im Glück)	- Koppel-Ellfeld
24. 2. (Nr.100)	"Der Haupttreffer"	- Lautenburg
27. 2. (Nr.105)	"Der Fall Clemenceau"	- Dumas
März		
2. 3. (Nr.111)	"Die Mitternachtssonne"	- Zabel
	"Sündenbock"	- Laufs
3. 3. (Nr.113)	"Weh dem der lügt"	- Grillparzer
6. 3. (Nr.118)	"Die Frau vom Meere"	- Ibsen
7. 3. (Nr.120)	"Wildente"	- Ibsen
8. 3. (Nr.122)	"Nora"	- Ibsen
12. 3. (Nr.129)	"Martin Luther" oder "Die Weihe der Kraft"	- Werner
13. 3. (Nr.131)	"Maria und Magdalena"	- Lindau
16. 3. (Nr.137)	"Graf Essex"	- Laube
17. 3. (Nr.139)	"Veritas"	- Philippi
29. 3. (Nr.161)	"Leute von heute"	- Brentano u. Kren
31. 3. (Nr.165)	"Firma Rondinot"	- Valabrégue
April		
2. 4. (Nr.168)	"Der schöne Ferdinand"	- Laufs
7. 4. (Nr.178)	"Die beiden Klingsberg"	- Kotzebue
11. 4. (Nr.185)	"Die Vasallin"	- Rheinisch
12. 4. (Nr.187)	"Der Meineidbauer"	- Anzengruber
13. 4. (Nr.189)	"Nausikaa"	- Schreyer
14. 4. (Nr.191)	"König Candaules"	- Meilhac u. Halévy
	"Flitterwochen"	- Gondillot
14. 4. (Nr.192)	"Unter vier Augen"	- Fulda
21. 4. (Nr.202)	"Die Stützen der Gesellschaft"	- Ibsen
28. 4. (Nr.213)	"Othello"	- Shakespeare
Mai		
3. 5. (Nr.222)	"Stephy Girard"	- Genée
	"Gemischte Gesellschaft"	- Rosen
5. 5. (Nr.226)	"Compagnon"	- L'Arronge
9. 5. (Nr.233)	"Die Waise aus Lowood"	- Birch-Pfeiffer

17. 5.	(Nr.246)	"Nibelungen-Cyklus"	- Hebbel
19. 5.	(Nr.250)	"Lady Tartuffe"	- Madame de Girardin
26. 5.	(Nr.263)	"Die Nixe"	- Triesch

Spielzeit 1894/95

September

1. 9.	(Nr.408)	"Die Haubenlerche"	- Wildenbruch
2. 9.	(Nr.410)	"Kabale und Liebe"	- Schiller
4. 9.	(Nr.412)	"Nora"	- Ibsen
6. 9.	(Nr.416)	"Der Pfarrer von Kirchfeld"	- Anzengruber
7. 9.	(Nr.418)	"Heimkehr"	- Meyer
11. 9.	(Nr.424)	"Minna von Barnhelm"	- Lessing
14. 9.	(Nr.430)	"Orpheus in der Unterwelt"	- Offenbach
15. 9.	(Nr.432)	"Das vierte Gebot"	- Anzengruber
16. 9.	(Nr.434)	"Gefallene Engel"	- Nordmann
19. 9.	(Nr.438)	"Ein Erfolg"	- Lindau
20. 9.	(Nr.440)	"Die Reise des Herrn Perrichon"	- Labiche
22. 9.	(Nr.444)	"Das Leben ein Traum"	- Calderon
23. 9.	(Nr.446)	"Wohltäter der Menschheit"	- Philippi
26. 9.	(Nr.450)	"Die Weber"	- G.Hauptmann

Oktober

3.10.	(Nr.462)	"Der Meineidbauer"	- Anzengruber
4.10.	(Nr.464)	"Ungeratene Kinder"	- Lindau
5.10.	(Nr.466)	"Der Kaufmann von Venedig"	- Shakespeare
7.10.	(Nr.470)	"Die Schmetterlingsschlacht"	- Sudermann
14.10.	(Nr.482)	"Das Heiratsnest"	- Davis
16.10.	(Nr.484)	"Gegenüber"	- von Putlitz
17.10.	(Nr.486)	"Die Kameraden"	- Fulda
21.10.	(Nr.494)	"Komödianten"	- Pailleron
22.10.	(Nr.495)	"Wie die Alten sungen"	- Niemann
30.10.	(Nr.508)	"Die Stützen der Gesellschaft"	- Ibsen

November

1.11.	(Nr.512)	"Die Kugel"	- Nordau
2.11.	(Nr.514)	"Hamlet"	- Shakespeare
4.11.	(Nr.518)	"Figaros Hochzeit"	- Beaumarchais
5.11.	(Nr.519)	"Der Unterpräfekt"	- Gondillot
8.11.	(Nr.524)	"Jabuka"	- J. Strauss
10.11.	(Nr.528)	"Die Karlsschüler"	- Laube
11.11.	(Nr.530)	"Die Gaukler"	- Varney
18.11.	(Nr.542)	"Zwei Wappen"	- Blumenthal u. Kadelburg
19.11.	(Nr.543)	"Das neue Stück"	- Lubliner
21.11.	(Nr.546)	"Daniela Weert"	- Wolzogen
23.11.	(Nr.548)	"Talmi"	- Hermann u. Schlesinger
28.11.	(Nr.556)	"Gespenster"	- Ibsen

Dezember

1.12.	(Nr.562)	"Des Meeres und der Liebe Wellen"	- Grillparzer
2.12.	(Nr.564)	"Halali"	- Skowronnek
7.12.	(Nr.572)	"Der höchste Trumpf"	- Laufs u. Jacoby
9.12.	(Nr.576)	"Cyprienne"	- Sardou
13.12.	(Nr.582)	"Heimg'funden"	- Anzergruber
16.12.	(Nr.588)	"Cameliendame"	- Dumas
22.12.	(Nr.598)	"Der kleine Mann"	- Karlweiss
23.12.	(Nr.600)	"Ghismonda"	- Sardou
24.12.	(Nr.601)	"Der Compagnon"	- L'Arronge
28.12.	(Nr.604)	"Die Katakomben"	- Davis
30.12.	(Nr.608)	"Ein Erfolg"	- Lindau

Januar 1895

5. 1.	(Nr. 7)	"Nibelungen-Cyklus"	- Hebbel
7. 1.	(Nr. 10)	"Die Wiener in Paris"	- Holtei
11. 1.	(Nr. 17)	"Der Raub der Sabinerinnen"	- Schönthan
12. 1.	(Nr. 19)	"Nach dem Manöver"	- von Ompteda
		"Ein goldenes Herz"	- Labiche
13. 1.	(Nr. 21)	"Klein Eyolf"	- Ibsen
15. 1.	(Nr. 23)	"Fernand's Ehecontract"	- Feydeau
15. 1.	(Nr. 23)	"Hagars Sohn"	- David
17. 1.	(Nr. 27)	"Der Probekuss"	- Millöcker
20. 1.	(Nr. 33)	"Die wilde Jagd"	- Fulda
22. 1.	(Nr. 35)	"Böse Zungen"	- Laube
25. 1.	(Nr. 41)	"Das liebe Geld"	- von Schabelski

Februar

1. 2.	(Nr. 53)	"Marienburg"	- Wichert
3. 2.	(Nr. 57)	"Zum wohltätigen Zwecke"	-- Schönthan u. Kadelburg
4. 2.	(Nr. 58)	"Thielemanns"	- Olden
9. 2.	(Nr. 67)	"Kabale und Liebe"	- Schiller
11. 2.	(Nr. 70)	"Liebe von heut"	- Misch
13. 2.	(Nr. 73)	"Der Mann im Schatten"	- Reuling
17. 2.	(Nr. 81)	"Berlin W"	- Köhler
19. 2.	(Nr. 83)	"Der Schwabenstreich"	- Schönthan
20. 2.	(Nr. 85)	"Der selige Toupinel"	- Bisson u. Moser
23. 2.	(Nr. 91)	"König Ottokars Glück und Ende"	- Grillparzer
24. 2.	(Nr. 93)	"Capitän Caricciolo"	- Audran
28. 2.	(Nr. 99)	"Heinrich IV."	- Shakespeare

März

1. 3.	(Nr.101)	"Minna von Barnhelm"	- Lessing
3. 3.	(Nr.105)	"Der G'wissenswurm"	- Anzengruber
6. 3.	(Nr.109)	"Das Examen"	- Lee
7. 3.	(Nr.111)	"Gracchus"	- Wilbrandt
11. 3.	(Nr.118)	"Die Christnacht"	- Maria

12. 3.	(Nr.119)	Gastspiel einer englischen Burlesk-Gesellschaft	
15. 3.	(Nr.125)	"Journalisten"	- Freytag
17. 3.	(Nr.129)	"Am Spieltisch des Lebens"	- Haase
18. 3.	(Nr.130)	"Der Hypochonder"	- von Moser
24. 3.	(Nr.141)	"Madame Suzette"	- Ordonneau u. Audran
27. 3.	(Nr.145)	"Die Welt in der man sich langweilt"	- Pailleron
31. 3.	(Nr.153)	"Pastor Brose"	- L'Arronge

April

3. 4.	(Nr.157)	"Minna von Barnhelm"	- Lessing
5. 4.	(Nr.161)	"Enoch Arden"	- Delmar
		"Dummes Zeug wird hier getrieben"	- Rojas
22. 4.	(Nr.186)	"Die Generalin"	- von Moser
24. 4.	(Nr.189)	"Fernand's Ehecontract"	- Feydeau
28. 4.	(Nr.197)	"Der Revisor"	- Gogol

Mai

3. 5.	(Nr.205)	"Die Lästerschule"	- Sheridan
5. 5.	(Nr.209)	"Prinz Friedrich von Homburg"	- Kleist
9. 5.	(Nr.215)	"Die zweite Frau"	- Pinero
10. 5.	(Nr.217)	"Tasso"	- Goethe
12. 5.	(Nr.221)	"Der Lebemann"	- von Moser
13. 5.	(Nr.222)	"Mütter"	- Hirschfeld
14. 5.	(Nr.223)	"Wildente"	- Ibsen
18. 5.	(Nr.231)	"Der Widerspenstigen Zähmung"	- Shakespeare
20. 5.	(Nr.234)	"Alt-Berlin"	- Wendlandt
22. 5.	(Nr.237)	"Zopf und Schwert"	- Gutzkow
25. 5.	(Nr.241)	"Egmont"	- Goethe
26. 5.	(Nr.243)	"Drei"	- Dreyer
29. 5.	(Nr.247)	"Zwei Wittwer"	- Esmann
		"Der eingebildete Kranke"	- Molière

Spielzeit 1902/03

September

3. 9.	(Nr.411)	"Der Zeuge"	- Petzold
4. 9.	(Nr.413)	"Die Braut von Messina"	- Schiller
14. 9.	(Nr.431)	"Der G'wissenswurm"	- Anzengruber
17. 9.	(Nr.435)	Einakterabend	- Wiehe
18. 9.	(Nr.437)	"Colombine"	- Korn
		"La chasse au loup"	- Verga
20. 9.	(Nr.441)	"Schnapphähne"	- Lauff
21. 9.	(Nr.443)	"Die Schatzgräber"	- Reuling
		"Die Stichwahl"	- Dreyer
25. 9.	(Nr.449)	"Käthchen von Heilbronn"	- Kleist
26. 9.	(Nr.451)	"Serenissimus"	- Feld
28. 9.	(Nr.455)	"Die Liebesschaukel"	- Donnay

Oktober

4.10.	(Nr.465)	"Im bunten Rock"	- Schönthan
5.10.	(Nr.467)	"Kaltwasser"	- Fulda
9.10.	(Nr.473)	"Monna Vanna"	- Maeterlinck
14.10.	(Nr.481)	"Rausch"	- Strindberg
15.10.	(Nr.483)	"Die Wienerinnen"	- Bahr
19.10.	(Nr.491)	"Das Theaterdorf"	- Blumenthal u. Kadelburg
26.10.	(Nr.503)	"Krampus"	- Bahr
28.10.	(Nr.505)	"Fedora"	- Sardou
29.10.	(Nr.507)	"Ruhmlose Helden"	- Busson
30.10.	(Nr.509)	"Cameliendame"	- Dumas
31.10.	(Nr.511)	"Hamlet"	- Shakespeare

November

9.11.	(Nr.527)	"Der Schleier des Glücks"	-- Clemenceau
		"Das Rätsel"	- Herrieu
12.11.	(Nr.531)	"König Laurin"	- von Wilden-bruch
14.11.	(Nr.535)	"Der Kreuzwegstürmer"	- Werkmann
16.11.	(Nr.539)	"Salome"	- Wilde
		"Bunbury"	- Wilde
18.11.	(Nr.541)	"Von Gottes Gnaden"	- Fitger
26.11.	(Nr.553)	"Der Gemeine"	- Salten
30.11.	(Nr.561)	"Jack"	- Bernstein

Dezember

7.12.	(Nr.573)	"Der arme Heinrich"	- G.Hauptmann
9.12.	(Nr.575)	"Paul Lange und Tora Parsberg"	- Björnson
14.12.	(Nr.585)	"Das dunkle Tor"	- Philippi
18.12.	(Nr.591)	"Erdgeist"	- Wedekind
21.12.	(Nr.597)	"Pastor Hansen"	- Möller
24.12.	(Nr.601)	"Die beiden Schulen"	- Capus
28.12.	(Nr.605)	"Der blinde Passagier"	- Blumenthal u. Kadelburg

Januar 1903

4. 1.	(Nr. 5)	"Krieg im Hause"	- Misch
11. 1.	(Nr. 17)	"Sonnwendtag"	- Schönherr
15. 1.	(Nr. 23)	"Die Fliege"	- Mars
18. 1.	(Nr. 29)	"Heimkehr"	- Volkmar
20. 1.	(Nr. 31)	"Der Diamant"	- Hebbel
21. 1.	(Nr. 33)	"Tartuffe" und "Précieuses ridicules"	- Molière
24. 1.	(Nr. 39)	"Nachtasyl"	- Gorki
31. 1.	(Nr. 51)	"Lutti"	- Veber

Februar

7. 2.	(Nr. 63)	"Das Tal des Lebens"	- Dreyer
8. 2.	(Nr. 65)	"Sanatorium Siebenberg"	- L'Arronge
14. 2.	(Nr. 75)	"Der reine Mann"	- Dörmann
15. 2.	(Nr. 77)	"Lorenzo di Medici"	- Rittner
18. 2.	(Nr. 81)	"Die Notbrücke"	- Grésac u. de Croisset

21. 2.	(Nr. 87)	"Gerechtigkeit"	- Ernst
24. 2.	(Nr. 91)	"Leonardo"	- Björnson
26. 2.	(Nr. 95)	"Die Localbahn"	- Thoma

März

1. 3.	(Nr.101)	"Auf der Fährte"	- Leberghe
		"Die Äbtissin von Jorarre"	- Renau
8. 3.	(Nr.113)	"Der Schleier der Beatrice"	- Schnitzler
22. 3.	(Nr.137)	"Hayran"	- Wilbrandt
31. 3.	(Nr.151)	"Die Brüderschaft"	- Bruno

April

2. 4.	(Nr.155)	"Die Schlossherrin"	- Capus
3. 4.	(Nr.157)	"Laboremus"	- Björnson
4. 4.	(Nr.159)	"Pelleas und Melisande"	- Maeterlinck
9. 4.	(Nr.167)	"Die Jüdin von Toledo"	- Grillparzer
10. 4.	(Nr.169)	"Gespenster"	- Ibsen
15. 4.	(Nr.173)	"Sodoms Ende"	- Sudermann
16. 4.	(Nr.175)	"Rosenmontag"	- Hartleben
17. 4.	(Nr.177)	"Arbeit"	- Holm
18. 4.	(Nr.179)	"Gespenster"	- Ibsen
24. 4.	(Nr.189)	"Pelleas und Melisande"	- Maeterlinck
26. 4.	(Nr.193)	"Die Verleumdung"	- Scribe
28. 4.	(Nr.195)	"Schiller-Lesung" mit Kainz	
30. 4.	(Nr.199)	"Sakuntala"	- Möller

Mai

3. 5.	(Nr.205)	"Dubarry"	- Belasco
8. 5.	(Nr.213)	"Dämmerung"	- Rosmer
10. 5.	(Nr.217)	"Hunderttausend Taler"	- Kalisch
15. 5.	(Nr.225)	"Die lustigen Ehemänner"	- Mars u. Barré
16. 5.	(Nr.227)	"Der g'rade Michel"	- Engel u. Horst
20. 5.	(Nr.233)	"Maria und Magdalena"	- Heyse
24. 5.	(Nr.239)	"Savonarola"	- von Willemoes-Suhm
26. 5.	(Nr.241)	"Heimat"	- Sudermann
27. 5.	(Nr.243)	"Der Herr Gemeinderat"	- Schrottenbach
28. 5.	(Nr.245)	"Döberitz"	- Lauff

Ergebnisse

Überblickt man Landaus Theaterkritiken, so lässt sich feststellen, dass er sich mit seiner ganzen Persönlichkeit dem lebendig wirkenden Theater verpflichtet fühlte.

In seinen Rezensionen hat keiner der Faktoren, die bei einer Theateraufführung wirksam werden, also weder das Drama, noch der Schauspieler, noch die Regie oder das Publikum eine besondere Stellung eingenommen. Sein Grundprinzip war es, jeweils das für die Aufführung am wichtigsten erscheinende Problem darzustellen und zu beurteilen.

Landau sah die höchste Aufgabe des Theaters darin, ein Spiegel des Lebens zu sein, worunter er im künstlerischen Bereich eine sinnvolle Verschmelzung von Realismus und Idealismus verstand. Darum galten ihm Shakespeare und besonders Schiller als die Muster aller Dramatik, so dass er den "konsequenten Naturalismus" als einen Zerrspiegel des Lebens verurteilte, weil er seine Forderung nach gleichzeitiger Idealität der Kunst in ihm nicht erfüllt sah, womit er die Schranken seiner Kunstadaption dokumentierte.

Landaus Kritiken waren immer "theaternah" und sein höchstes Bestreben war es, einen lebendigen Eindruck der Theateratmosphäre durch seine Besprechungen zu vermitteln.

Obwohl Landau sich durch Textlektüre auf jede Vorstellung vorbereitete, gelang es ihm fast in allen Fällen, sich von einer vorgefassten Meinung freizuhalten und zum naiven Betrachter der Aufführung zu werden.

Landau bewies in seinen Rezensionen ein tiefes Verständnis für alle technischen Probleme des Theaters. Er kannte und berücksichtigte die Sorgen und Nöte der Autoren, der Theaterdirektoren, der Regisseure, der Schauspieler, genauso wie die Reaktionen des Publikums.

Er besass zweifellos ein Feingefühl in künstlerischen Dingen und war, ausser bei einigen seiner Fachkollegen, allgemein sehr beliebt.

Landau betrieb die Kritik mit Liebe zum Theater und bewährte sich besonders als Förderer junger Talente auf schriftstellerischem und auch schauspielerischem Gebiet.

Landau war eine charakterfeste Persönlichkeit, die gründliches Fachwissen mit unbestechlichem Urteilsvermögen verband und ihren Beruf aus einem tiefen Verantwortungsgefühl heraus ausübte.

Er war seiner geistigen Herkunft nach ganz ein Kind des 19. Jahrhunderts, dies betrifft sowohl seine Lebens- als auch seine Kunstanschauung: "Moralität" und "Werktreue" waren ihm grundsätzliche Prinzipien. Er war dabei nicht doktrinär, sondern zeigte sich allen neuen Kunstströmungen aufgeschlossen.

Eindeutig waren Landaus Grenzen:

Sein Verständnis und sein Einfühlungsvermögen versagten vor der altgriechischen Tragödie. Auf der anderen Seite stand er den aufblühenden Kunstströmungen des Naturalismus und frühen Expressionismus recht hilflos gegenüber.

Einen wichtigen Bestandteil der Theaterkritik vermissen wir völlig: die Rollenanalyse.

Ebenso beschäftigte er sich nur oberflächlich mit dem Problem des modernen Regisseurs und schien das Vorhandensein eines solchen erst im Falle Reinhardt zu entdecken. Die beherrschende Figur Otto Brahms ignorierte er vollkommen.

Dies alles, verbunden mit seiner grundsätzlichen Abneigung, ja Unfähigkeit zu jeglicher Polemik, dem Fehlen jeder Kritiker-Eitelkeit und literarischer Ambitionen, musste folgerichtig dazu führen, dass seine Erscheinung hinter stärker profilierten Kritikerpersönlichkeiten wie Kerr, Jacobsohn oder Polgar bis zur Vergessenheit zurücktrat.

Landaus Kritiken gehören zu den wichtigsten Quellen für theaterwissenschaftliche Untersuchungen über das Berliner Theater der Zeit von 1883 bis 1912.

Anmerkungen

1) BBC 22.1.92 Nr.38
2) Brief aus dem Nachlass vom 30.9.1912
3) Geburtsschein, ausgestellt: 12.6.1890 zur Eheschliessung
4) Encyclopaedia Judaica 10. Band
5) Lebenserinnerungen
6) Neues Wiener Journal, 20.10.1912
7) Neues Wiener Journal, 20.10.1912
8) Neues Wiener Journal, 8.12.1912
9) Neues Wiener Journal, 1.12.1912
10) Marlene Kirchner "Das Görlitzer Stadttheater 1851 - 1898" Marburg 1960 in Wissenschaftl. Beiträgen zur Gesch. u. Landeskunde Ost-Mitteleuropas, Hrsg. v. J.G. Herder Inst. S.120
11) Lebenserinnerungen
12) Die Jahrgänge 1873/74 des "Freischütz" sind nicht mehr vorhanden.
13) Lebenserinnerungen
14) Neues Wiener Journal, 24.11.1912
15) Neues Wiener Journal, 24.11.1912
16) BBC Jubiläumsausgabe, 1.10.1918
17) BBC Jubiläumsausgabe, 1.10.1918
18) Brief der österreichischen Gesandtschaft vom 19.9.1936
19) BBC 1.10.1912 Nr. 461
20) Brief aus dem Nachlass vom 17.3.1912
21) Brief aus dem Nachlass
22) Die Welt auf Reisen, 1. 1.1901
23) Die Welt auf Reisen, 1.10.1902
24) Die Welt auf Reisen, 15.12.1902
25) Die Welt auf Reisen, 15. 9.1912
26) Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart/Berlin 1916
27) "Berlin unter dem Scheinwerfer" Fichte Verlag 1924
28) Brief aus dem Nachlass vom 31.12.1926
29) Brief aus dem Nachlass vom 21. 9.1926
30) Brief aus dem Nachlass vom 27. 5.1930
31) Die Schaubühne, 8.11.1906 Nr.45, auch die unmittelbar folgenden Zitate sind diesem Artikel entnommen.
32) Ulla Wolff, Pseudonym: Ulrich Frank, geboren 2.4.1850 gestorben im Juni 1924, Erzählerin und Bühnenautorin
33) Brief aus dem Nachlass vom 9.4.1925
34) Brief aus dem Nachlass
35) BBC Jubiläumsausgabe, 1.10.1918
36) Berliner Tageblatt, 20.9.1931
37) 8-Uhr Abendblatt, 20.9.1931
38) National-Zeitung, 20.9.1931
39) Berliner Börsen Zeitung, 20.9.1931
40) Neues Wiener Journal, 1.12.1912
41) BBC 10.8.1902 Nr.371
42) BBC 7.9.1892 Nr.453 "Die wilde Madonna" v.Leon Treptow
43) BBC 6.5.1900 Nr.210 "Berlin bei Nacht" v. Kalisch
44) BBC 1.3.1892 Nr.110
45) BBC 5.2.1905 Nr. 61

46) BBC 24. 3.1889 Nr.152 "Wilddiebe" Verfasser: anonym
47) BBC 1. 5.1908 Nr.203
48) BBC 10. 2.1911 Nr. 69
49) BBC 18. 9.1895 Nr.437
50) BBC 4. 4.1897 Nr.159
51) BBC 8. 2.1908 Nr. 65
52) BBC 3. 2.1901 Nr. 57
53) BBC 17. 6.1894 Nr.278 "Ikarus" v. Viktor Naumann
54) BBC 11. 7.1896 Nr.321 "Die Frauenfrage" v. E. v. Schabelsky
55) BBC 26. 4.1905 Nr.193
56) BBC 22.10.1899 Nr.497
57) BBC 19.11.1893 Nr.545
58) BBC 29. 9.1889 Nr.494 "Gespenster" v. Ibsen
59) BBC 19.11.1893 Nr.545
60) BBC 10.11.1893 Nr.529
61) BBC 9. 3.1902 Nr.115
62) BBC 13.11.1900 Nr.532
63) BBC 1. 4.1905 Nr.155
64) BBC 7. 4.1887 Nr.177 "Der Fürst von Verona" von Ernst von Wildenbruch
65) BBC 19. 8.1897 Nr.386
66) BBC 6.10.1900 Nr.468
67) BBC 4.10.1903 Nr.465
68) BBC 9. 2.1912 Nr. 66
69) Ribeiro, S.110
70) Fontane, Causerien, S.1f
71) BBC 1. 3.1900 Nr.100
72) BBC 12. 3.1905 Nr.121
73) BBC 31. 1.1899 Nr. 51
74) BBC 3. 4.1898 Nr.157
75) Ribeiro, S.116
76) BBC 27. 9.1903 Nr.453
77) BBC 19. 3.1891 Nr.142
78) BBC 26. 3.1905 Nr.145
79) BBC 29. 1.1889 Nr. 51
80) BBC 2. 9.1898 Nr.409
81) BBC 29. 1.1903 Nr. 47
82) Lüthi, S. 348
83) BBC 21.12.1886 Nr.646
84) BBC 1. 9.1904 Nr.409
85) Bab, Shakespeare, S.285
86) BBC 18. 5.1890 Nr.246
87) BBC 14. 5.1898 Nr.223
88) BBC 29. 5.1892 Nr.268
89) Bab, Shakespeare, S.301
90) Bab, Shakespeare, S.303
91) BBC 29. 5.1892 Nr.268
92) Ribeiro, S.129
93) BBC 19.12.1895 Nr.593
94) BBC 10. 1.1892 Nr. 16
95) BBC 21. 1.1902 Nr. 33
96) BBC 2.10.1892 Nr.500
97) BBC 3. 5.1892 Nr.223
98) BBC 10.10.1895 Nr.475
99) BBC 3. 5.1892 Nr.223
100) BBC 12. 2.1887 Nr. 77

101) BBC 3. 5.1892 Nr.223
102) BBC 12.11.1891 Nr.574
103) Goethe, Jub. Bd.37 S.56
104) BBC 12.11.1891 Nr.574
105) BBC 7. 4.1901 Nr.163
106) BBC 21.11.1891 Nr.591
107) Vgl. F.A.Z. vom 22.10.1956 Nr.247, Hildegard Weber
108) BBC 4. 9.1887 Nr.446
109) BBC 4. 9.1889 Nr.446
110) BBC 22.12.1895 Nr.599
111) Ribeiro, S.139
112) BBC 22.12.1895 Nr.599
113) BBC 19.10.1897 Nr.489
114) BBC 3. 5.1887 Nr.221
115) BBC 19.12.1890 Nr.643
116) BBC 12.10.1910 Nr.477
117) Vgl. Kap. "Werdegang bis zur Beendigung des Studiums" S.17
118) BBC 24.11.1889 Nr.597
119) BBC 17.11.1892 Nr.578
120) BBC 18. 9.1888 Nr.475
121) BBC 4.10.1888 Nr.505
122) BBC 23.10.1889 Nr.537
123) BBC 1. 9.1895 Nr.409
124) BBC 2. 9.1888 Nr.446
125) BBC 8. 3.1894 Nr.112
126) Kessler, S.297
127) BBC 16. 1.1891 Nr. 27
128) BBC 3. 3.1889 Nr.113
129) Kessler, S.273
130) Vgl. Kessler, S.277
131) BBC 7.10.1888 Nr.511
132) Vgl. Kessler, S.269
133) Vgl. Klein, S.147
134) BBC 15. 1.1897 Nr. 23
135) BBC 6.11.1901 Nr.521
136) BBC 27.11.1897 Nr.555
137) BBC 6. 3.1887 Nr.118
138) BBC 20.11.1903 Nr.543
139) BBC 22. 9.1907 Nr.445
140) BBC 21. 4.1889 Nr.202
141) BBC 27.11.1888 Nr.605
142) BBC 25.12.1886 Nr.654
143) Knudsen, Fontane S.166
144) Knudsen, Fontane S.166
145) BBC 10. 1.1887 Nr. 15
146) Knudsen, Fontane S.164
147) BBC 6. 3.1887 Nr.118
148) Martersteig, S.662
149) Jürgen, Hart S.100
150) Knudsen, Fontane S.166
151) BBC 6. 5.1887 Nr.225
152) BBC 6. 3.1889 Nr.118
153) Bab, Geg. S.62
154) Martersteig, S.669
155) BBC 15. 9.1906 Nr.432

156) Martersteig, S.671
157) BBC 18. 3.1900 Nr.130
158) BBC 7. 9.1907 Nr.419
159) Holz, Briefe S.89
160) Litzmann, S.144
161) BBC 6. 3.1887 Nr.118
162) BBC 4. 3.1888 Nr.119
163) Ribeiro, S.233
164) Litzmann, S.158
165) Ribeiro, S.233
166) Fontane, Causerien S.305f
167) Schlenther, Hauptmann S.79
168) BBC 20.10.1889 Nr.533
169) BBC 1.12.1909 Nr.561
170) BBC 1. 6.1890 Nr.271
171) Schlenther, Hauptmann S.118
172) Ribeiro, S.237
173) BBC 13. 1.1891 Nr. 21
174) Martersteig, S.677
175) Jürgen, Hart S.120
176) BBC 28. 2.1893 Nr. 99
177) Schlenther, Hauptmann S.144
178) Litzmann, S.191
179) Bab, Geg. S. 61
180) BBC 17. 1.1892 Nr. 29
181) Martersteig, S.678
182) BBC 5. 9.1899 Nr.415
183) Schlenther, Hauptmann S.160
184) BBC 1. 9.1907 Nr.409
185) BBC 22. 9.1893 Nr.445
186) BBC 15.11.1893 Nr.537
187) BBC 5. 1.1896 Nr. 7
188) BBC 23.10.1904 Nr.499
189) Jürgen, Hart S.122
190) Vgl. Schlenther, Hauptmann S.266
191) BBC 3.12.1896 Nr.567
192) BBC 4. 2.1900 Nr. 58
193) BBC 22.12.1900 Nr.598
194) BBC 7.12.1902 Nr.573
195) BBC 1.11.1903 Nr.513
196) BBC 7. 3.1909 Nr.111
197) BBC 14. 1.1911 Nr. 23
198) Vgl. Knudsen, Theatergesch. S.332/333
199) Vgl. Martersteig, S.672
200) BBC 4.11.1900 Nr.518
201) BBC 23. 1.1901 Nr. 37
202) BBC 12.10.1890 Nr.518
203) BBC 3. 4.1892 Nr.173
204) BBC 4.10.1896 Nr.467
205) BBC 6.11.1890 Nr.563
206) Litzmann, S.194
207) BBC 28.11.1889 Nr.604
208) Litzmann, S.196
209) BBC 6.11.1890 Nr.563
210) Litzmann, S.203
211) BBC 8. 1.1893 Nr. 13
212) Knudsen, Theatergesch. S.335

213) BBC 6.10.1900 Nr.468
214) BBC 22. 1.1899 Nr. 37
215) BBC 2. 2.1902 Nr. 55
216) BBC 4.10.1902 Nr.465
217) undatiertes Telegramm aus dem Nachlass
218) BBC 18. 1.1891 Nr. 32
219) BBC 10.12.1899 Nr.579
220) BBC 13.12.1903 Nr.583
221) BBC 24.12.1909 Nr.601
222) BBC 11. 3.1905 Nr.119
223) BBC 20.12.1903 Nr.595 "Der Strom" v. Max Halbe
224) BBC 21.11.1908 Nr.547 "Blaue Berge" v. Max Halbe
BBC 22. 9.1901 Nr.445 "Hans Rosenhagen" v. Max Halbe
225) BBC 25. 2.1900 Nr. 94 "Das tausendjährige Reich" v. Max Halbe
226) BBC 4.11.1896 Nr. 519
227) BBC 9.10.1898 Nr.473
228) BBC 4. 3.1904 Nr.107
229) BBC 9.12.1904 Nr.577
230) BBC 25. 9.1906 Nr.448
231) BBC 22.11.1908 Nr.549
232) Jürgen, Hart S.128
233) BBC 12.12.1899 Nr.581
234) Emrich, Protest S.222
235) BBC 18.12.1902 Nr.591
236) BBC 21. 5.1911 Nr.237
237) BBC 27. 9.1905 Nr.453
238) BBC 14.12.1905 Nr.585
239) BBC 10.11.1907 Nr.529
240) BBC 26. 1.1906 Nr. 42
241) BBC 17. 5.1898 Nr.227
242) BBC 19. 3.1899 Nr.133
243) BBC 24.10.1900 Nr.498
244) BBC 31.10.1903 Nr.511
245) BBC 22. 1.1905 Nr. 37
246) BBC 1.11.1887 Nr.553
247) Bab, Ilse S.35
248) BBC 1.11.1896 Nr.515
249) BBC 18. 9.1887 Nr.472
250) BBC 15. 6.1890 Nr.296
251) BBC 2.11.1894 Nr.514
252) BBC 1.11.1896 Nr.515
253) Knudsen, Theaterkritik S.29
254) BBC 31.10.1902 Nr.511
255) Jacobs, Schauspielk. S.301
256) BBC 30. 9.1906 Nr.458
257) Bab, Matkowsky S.15
258) Bab, Matkowsky S.23
259) BBC 25.11.1910 Nr.551
260) Jacobs, Schauspielk. S.368 / 260a) Vgl. Martersteig S.763
261) BBC 15. 6.1892 Nr.297
262) BBC 14. 8.1897 Nr.377
263) Jacobs, Schauspielk. S.370
264) BBC 5.10.1894 Nr.466
265) Jacobs, Schauspielk. S.369/70
266) BBC 10.11.1905 Nr.529

267) BBC 24.11.1892 Nr.590
268) BBC 22.11.1892 Nr.586
269) BBC 3.12.1892 Nr.606
270) BBC 26.11.1892 Nr.594
271) BBC 7.11.1906 Nr.522
272) BBC 15. 6.1887 Nr.295
273) BBC 17. 6.1887 Nr.299
274) Vgl. Knudsen, Fontane S.124
275) BBC 25. 6.1887 Nr.314
276) Vgl. Jacobs, Schauspielk. S.71
277) BBC 18.12.1887 Nr.641
278) BBC 29. 8.1888 Nr.438
279) BBC 23.10.1889 Nr.537
280) BBC 23. 1.1894 Nr. 36
281) Bab, Matkowsky S.10
282) Jacobs, Schauspielk. S.173
283) BBC 13.12.1898 Nr.581
284) BBC 12. 2.1887 Nr. 77
285) Richter, S.134
286) BBC 25. 3.1888 Nr.157
287) Richter, S.123
288) Bab, Gedenkbuch S.24
289) BBC 24. 4.1888 Nr.208
290) BBC 29. 1.1889 Nr. 51
291) BBC 6. 9.1896 Nr.419
292) BBC 19. 5.1897 Nr.231
293) Richter, S.180
294) BBC 28. 6.1899 Nr.298
295) BBC 2. 3.1907 Nr.103
296) Jacobs, Schauspielk. S.135
297) Richter, S.153
298) Richter, S.163
299) BBC 28.12.1888 Nr.660
300) Ribeiro, S.270
301) BBC 18. 9.1888 Nr.475
302) BBC 12. 9.1888 Nr.464
303) Jürgen, Hart S.220
304) BBC 28. 4.1889 Nr.213
305) Jürgen, Hart S.220
306) BBC 6. 4.1890 Nr.174
307) Bab, Geg. S.61
308) BBC 18. 9.1888 Nr.475
309) BBC 4.10.1888 Nr.505
310) BBC 2.11.1888 Nr.559
311) Voss. 18. 5.1872 Nr.114
312) BBC 23. 1.1889 Nr. 40
313) Knudsen, Theaterkritik S.9
314) BBC 4. 4.1900 Nr.158
315) BBC 12. 4.1900 Nr.172
316) Bab, Geg. S.67
317) BBC 17. 1.1891 Nr. 29
318) BBC 30. 8.1892 Nr.438
319) Vgl. Bab, Geg. S.63
320) Vgl. Jürgen, Hart S.172f
321) BBC 22.10.1893 Nr.497
322) Knudsen, Theatergesch. S.301
323) Jürgen, Hart S.221

324) Bab, Geg. S.36
325) Martersteig, S.496
326) BBC 15. 3.1894 Nr.124
327) Bab, Geg. S.39
328) BBC 21.12.1886 Nr.646
329) BBC 2. 4.1902 Nr.151
330) Martersteig, S.755
331) BBC 4. 4.1888 Nr.171
332) BBC 16.10.1898 Nr.485
333) Bab, Geg. S.73
334) Bab, Sorma S.56
335) BBC 12. 9.1895 Nr.427
336) BBC 28.11.1886 Nr.558
337) BBC 3.12.1886 Nr.567
338) BBC 6. 5.1888 Nr.229
339) BBC 14. 6.1888 Nr.297
340) BBC 25.12.1886 Nr.654
341) Knudsen, Theaterkritik S.9
342) Knudsen, Theaterkritik S.25
343) BBC 27. 9.1888 Nr.492
344) BBC 11. 4.1888 Nr.184
345) BBC 8. 4.1902 Nr.161
346) BBC 15.10.1888 Nr.583
347) BBC 21. 9.1888 Nr.481
348) BBC 17.10.1890 Nr.526
349) BBC 28.10.1900 Nr.506
350) BBC 4.10.1888 Nr.505
351) Bab, Geg. S.70
352) Martersteig, S.752
353) BBC 2. 9.1894 Nr.410
354) Vgl. Jürgen, Hart S.235
355) Vgl. Ribeiro, S.357f
356) BBC 3. u. 4.5.1887 Nr.221 und 223
357) BBC 6.11.1887 Nr.563
358) BBC 18. 4.1892 Nr.197
359) BBC 4. 9.1887 Nr.446
360) BBC 18. 9.1888 Nr.475
361) BBC 4.10.1888 Nr.505
362) BBC 28.12.1888 Nr.660
363) BBC 6.11.1887 Nr.563
364) BBC 28. 2.1893 Nr. 99
365) BBC 26. 9.1894 Nr.450
366) BBC 4. 9.1887 Nr.446
367) BBC 9. 5.1890 Nr.231
368) BBC 1.11.1896 Nr.515
369) BBC 23. 1.1901 Nr. 37
370) BBC 21. 3.1906 Nr.134
371) Friedrich Beerman, 1881 - 1919 Komponist und Dirigent, schrieb Bühnenmusik zu klassischen und modernen Stücken. Kapellmeister bei Reinhardt, später bei Barnowsky
372) BBC 4. 4.1903 Nr.159
373) Bab, Geg. S.124
374) BBC 15. 1.1904 Nr. 23
375) Knudsen, Theaterkritik S.25
376) BBC 19. 5.1904 Nr.231

377) BBC 16.11.1904 Nr.539
378) Vgl. Jürgen, Hart S.238
379) BBC 1. 2.1905 Nr. 53
380) Bab, Geg. S.124
381) BBC 2. 3.1905 Nr.103
382) Bab, Geg. S.124
383) BBC 20.10.1905 Nr.493
384) Jürgen, Hart S.239
385) BBC 16. 9.1906 Nr.434
386) Jacobsohn, Schaubühne 1906 I., S.540
387) Vgl. Jacobsohn, Reinhardt S.20f
388) BBC 18.10.1907 Nr.489
389) Jacobsohn, Reinhardt S.78
390) BBC 11. 1.1908 Nr. 17
391) Jacobsohn, Reinhardt S.135
392) BBC 16.12.1909 Nr.587
393) Jacobsohn, Reinhardt S.135
394) Bab, Geg. S.136
395) BBC 13. 4.1910 Nr.169
396) BBC 14.10.1911 Nr.483
397) Jacobsohn, Bühne 1912 S.51
398) Bab, Geg. S.138f
399) Kerr, Band V S.71-81
400) BBC 20. 9.1905 Nr.441
401) BBC 14.10.1911 Nr.483
402) BBC 17. 2.1889 Nr. 87
403) BBC 13.11.1898 Nr.533
404) BBC 15.11.1887 Nr.574
405) BBC 3. 2.1907 Nr. 57
406) BBC 7.11.1905 Nr.523
407) BBC 11.12.1886 Nr.628
408) BBC 7. 4.1887 Nr.177
409) BBC 7.12.1886 Nr.620
410) BBC 12. 9.1888 Nr.464
411) BBC 18. 9.1888 Nr.475
412) BBC 29. 9.1889 Nr.494
413) BBC 6.11.1890 Nr.563
414) BBC 22.11.1892 Nr.586
415) BBC 16. 1.1898 Nr. 25
416) BBC 6.11.1890 Nr.563
417) BBC 16. 1.1898 Nr. 25
418) BBC 23. 1.1889 Nr. 40
419) BBC 20.10.1889 Nr.533
420) BBC 28. 2.1893 Nr. 99
421) BBC 7. 1.1888 Nr.511
422) Vgl. Bab, Ilse S.31
423) BBC 22.11.1892 Nr.586
424) BBC 5.12.1893 Nr.569
425) BBC 11. 2.1891 Nr. 75
426) BBC 21.10.1893 Nr.495
427) BBC 13. 7.1890 Nr.348
428) BBC 28. 4.1903 Nr.195
429) BBC 1. 6.1887 Nr.269
430) BBC 12.11.1891 Nr.574
431) BBC 4. 3.1888 Nr.119
432) BBC 2. 2.1908 Nr. 55

433) BBC 22. 9.1893 Nr.445
434) BBC 20.10.1889 Nr.533
435) BBC 5. 1.1896 Nr. 7
436) BBC 3. 2.1907 Nr. 57
437) BBC 7. 3.1909 Nr.111
438) BBC 9. 4.1890 Nr.177
439) BBC 3. 2.1901 Nr. 57
440) BBC 22. 1.1899 Nr. 37
441) BBC 9.11.1906 Nr.526
442) BBC 11. 3.1905 Nr.119
443) BBC 23.11.1894 Nr.548
444) BBC 11.10.1896 Nr.479
445) BBC 7.10.1894 Nr.470
446) BBC 30.10.1898 Nr.509
447) BBC 15. 9.1897 Nr.431
448) BBC 4. 5.1890 Nr.223
449) BBC 18. 1.1891 Nr. 32
450) Soergel, S.742
451) BBC 29.10.1909 Nr.507
452) BBC 2.10.1904 Nr.463
453) BBC 2.12.1891 Nr.611 "Madame Mongodin" von Blum und Toché
454) BBC 15. 9.1905 Nr.431

LEBENSLAUF

Am 7. Dezember 1933 wurde ich als Sohn des Dipl. Kaufmanns Ferdinand Hoser und seiner Ehefrau Paula, geb. Nathan, in Duisburg-Hamborn geboren.

Die Volksschule besuchte ich in Duisburg und während des Krieges in Füssen im Allgäu, später das Gymnasium in Duisburg, in St. Goarshausen und bestand, nach dem Tode meines Vaters, 1949, in Düsseldorf, Ostern 1954, das Abitur.

Im Sommersemester 1954 studierte ich an der Kölner Universität, ab Wintersemester 1954 an der Freien Universität Berlin Theaterwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte und exmatrikulierte am 30. November 1958. 1959 verstarb meine Mutter.

Gegen Ende meiner Studienzeit begann eine Tätigkeit von ungefähr drei Jahren als Regie-Assistent am Renaissance-Theater, am Hebbel-Theater und bei der Berliner Schaubühne.

Vorlesungen hörte ich bei den Professoren:
Knudsen, Niessen, Baumgart, Raeck, Hass, de Boor, Alewyn, Emrich, Altenberg, Kunisch, Neumann, Langen, Leschnitzer und Kauffmann.

Klaus Hoser